

# الاسطولوجية

مدخل نظري ودراسة تطبيقية

د. فتح الله أحمد سليمان







الاسلوعية



# الاسلوبيية

مدخل نظري ودراسة تطبيقية

د . فتح الله أحمد سليمان





## مقدمة عن :

### الأسلوبية ... ذلك المنهج الجديد

#### د. طه وادي

اليوم .. لم يعد ثمة ريث بين الدارسين العرب للنص الأدبي — رغم اختلاف عصوره وتعدد أنواعه — أن المنهج « الأسلوبى » ، قد أصبح أكثر المناهج المعاصرة قدرة على تحليل الخطاب الأدبي بطريقة علمية موضوعية ، تعيد مجال الدراسة — دراسة النص — إلى مكانها الصحيح ، وهو دراسة الأدب من جانب اللغة . ومن المعروف أن علم اللغة الحديث ، قد حقق إنجازات علمية باهرة ومنضبطة على يد العالم السويسرى « فرديناند دى سوسير » ( ١٨٥٧ — ١٩١٣ ) ، ومن عاصره .. أو جاء بعده من العلماء اللغويين الألمان أو الفرنسيين .

ومعنى هذا أن « علم الأسلوب » قد نشأ وازدهر في مجال البحث اللغوى قبل أن يهتم به نقاد الأدب .

وإذا كان علم اللغة الحديث — أو علم الأسلوب اللغوى — قد انفصل عن معظم الدراسات الإنسانية ، التى كان ينتمى إليها ، وأصبح ( علما ) منضبطا له قوانينه وقواعده العلمية الخالصة ، فإن الفصيل المتقدم من النقاد العرب اليوم ، يطمحون إلى توظيف « مناهج علم الأسلوب اللغوى » لتكون صالحة لدراسة النص الأدبي . إن النص الأدبي — أو « القول » — ليس إلا واحدا من مجالات استخدام « اللغة » في جميع مجالات الحياة ، ومهما كانت اللغة الأدبية « منحرفة » بالقصد عن التوظيف الإشارى للغة

ومحمّلة بمحتوى عاطفى وحساسية شعورية ، فإنها تظلّ — فى النهاية — وقائع لغوية ، قابلة للدرس المنهجى ، وخاضعة للقوانين العلمية التى حققها علم اللغة العام الحديث .  
ومعنى هذا أن عمل الناقد الأسلوبى هو أن يبيّن مدى الارتباط بين التعبير اللغوى والشعور النفسى .

وإذا كان علم اللغة الحديث قد انفصل تماما عن علم اللغة القديم ، فإن « علم الأسلوب الأدبى » يبدو هو الآخر منفصلاً إلى حد كبير عن العلم القديم ، الذى كانت بينهما بعض أوجه التشابه — وهو « علم البلاغة » . إن علم الأسلوب وهو علم « وصفى » حديث ، يختلف اختلافاً كبيراً عن علم البلاغة ، وهو علم « معيارى » قديم ، يعتمد على قوانين منطقية مطلقة ؛ من هنا يحاول أصحاب هذا العلم — علم الأسلوب الأدبى — أن يجعلوه ( بديلاً ) موضوعياً جديداً ، لعلم البلاغة الجامد القديم . علم البلاغة كان يحاول دراسة « الكلمة » التى تعدل عن معناها القاموسى فى إطار علم « البيان » أو دراسة الجملة ، التى تخرج عن معناها الحقيقى إلى غرض بلاغى فى إطار علم « المعانى » . ولكن هذا العلم — البلاغة — لم يكن يدرس كل ما يتصل بمظاهر « الانحراف » الجمالى فى النص الأدبى ، كما أنه تحوّل لدى كثير من العلماء المتأخرين إلى قواعد منطقية جامدة ، لا تهتم كثيراً بربط « الكلام » الأدبى بـ « مقتضى الحال » — الذى حرصت على أن تدرسه . وليس أدلّ على تحجر البلاغة من ازدهار ما يسمّى بعلم « البديع » ، ومعظم أبوابه — فى حقيقتها — لبست من البلاغة فى شيء . ومعنى هذا أن البلاغة — رغم تعدد علومها وتشعب أبوابها — قد أصبحت قاصرة عن دراسة النص الأدبى .

ويتأسس على هذا أن علم الأسلوب الأدبى — وهو قائم بالتبعية على علم الأسلوب اللغوى — قد غدا الوريث الشرعى الحديث لعلم البلاغة القديم . وهذا العلم الجديد ، يقنن لدراسة النص الأدبى عبر مجالات أوسع وآفاق أرحب ، وهى دراسة النص على ثلاثة مستويات لغوية ، هى : التركيب — والدلالة — والصوت ؛ أى أنه يدرس النص على كافة مستوياته التعبيرية من أدناها وأبسطها إلى أبعداها وأعقدها ، وهو يدرس دلالات الكلمات والجمل وطريقة تركيبها ، كما يدرس المعنى الكلى للنص ، بل إنه يطمح إلى ما هو أكثر من ذلك ، وهو خواص الأسلوب العامة عند أديب ، أو فى إطار نوع



أدبى ، أو مدرسة أدبية . وهذا يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه ، وهو أن وظيفة علم الأسلوب الأدبى هى استخدام مفاهيم علم اللغة العام لمعرفة الخصائص الجمالية ، التى يتميز بها النص الأدبى .

وقد صدرت فى مجال الدراسات الأسلوبية مجموعة من الدراسات نشير — هنا — إلى أهمها ، وهى :

لطفى عبد البديع :	التركيب اللغوى للأدب
شكرى عياد :	مدخل إلى علم الأسلوب
شكرى عياد :	اللغة والأربداع
إبراهيم أنيس :	دلالة الألفاظ
كمال بشر :	علم الأصوات
محمود فهمى حجازى :	مدخل إلى علم اللغة
تمام حسان :	اللغة العربية معناها ومبناها
عبد الحكيم راضى :	نظرية اللغة فى النقد العربى
سعد مصلوح :	الأسلوب — دراسة لغوية إحصائية
صلاح فضل :	علم الأسلوب — مبادئه وإجراءاته
شفيع السيد :	الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى
عبد السلام المسدى :	الأسلوبية والأسلوب
محمد الهادى الطرابلسى :	خصائص الأسلوب فى الشوقيات
طه وادى :	شعرناجى — الموقف والأداة
طه وادى :	جماليات القصيدة المعاصرة ( ١ )

ويضاف إلى الدراسات السابقة — وغيرها الكثير — هذه الدراسة الجديدة « قضايا التركيب فى شعر البارودى » التى أعدها تلميذى النجيب وصديقى العزيز الدكتور فتح الله سليمان .. وكانت رسالته للدكتوراه ، وقد بذل فيها جهداً طيباً ، سواء فى مجال

---

( ١ ) هناك مجموعة كبيرة من الدراسات المترجمة وبعض الرسائل الجامعية غير المطبوعة — لم نشر إليها ، لأنها فى حاجة إلى بيبليوجرافيا خاصة .

الدراسة النظرية لعلم الأسلوب ، أوفى مجال الدراسة التطبيقية عند دراسته لأهم قضايا التركيب في ديوان الشاعر العربي الكبير محمود سامي البارودي ( ١٨٣٩ — ١٩٠٤ ) . وقد درس بموضوعية وشمولية أهم قضايا التركيب عند البارودي ، وهي : التناوب ، والحذف ، والاعتراض ، والتقديم والتأخير ، والالتفات .

ولا شك أن الباحث الدكتور فتح الله سليمان — يدخل بهذه الدراسة الرصينة في إطار كوكبة الباحثين الجادين ، الذين حاولوا تأصيل هذا العلم الجديد في عالمنا العربي المعاصر ، في مجال الدرس الأسلوبى على مستوييه : اللغوى والأدبى . غير أن التحدى الحقيقى أمام هذا العالم الشاب .. وأمام جيله ، ليست في طرق مجال جديد للبحث فحسب ، وإنما هناك ما هو أخطر وأجل .. وهو قضية التواصل والاستمرارية .. وأن يحاول الباحث أن يتخطى — سريعاً رغم كل العوائق والصعوبات — هذه المرحلة إلى مرحلة الإضافة والابتكار .

إن البحث العلمى .. صعبٌ .. وطويلٌ سُلَّمُهُ ، بيد أن الصبر والمثابرة والجهد والمذاكرة ، أسلحة الباحث الطموح ، كى يمضى — قُدماً — إلى الأمام . وهذا هو ما أرى أن الدكتور فتح الله سليمان — وجيله — قادرون عليه . بإذن الله . والله العلى القدير أسأل أن يوفقنا جميعاً من أجل تقديم الجيد والجديد .. ومناصرة النافع والمفيد .. وتأصيل كل ما هو سديد ، فى حياتنا العلمية وجامعاتنا العربية ، إنه نعم المولى .. ونعم النصير .

دطه وادى

أستاذ الأدب العربى الحديث

يناير ١٩٩٠

كلية الآداب — جامعة القاهرة





## مقدمة

تعد الأسلوبية من أحدث ما تمخضت عنه علوم اللغة في العصر الحديث ، والراصد لتيارات النقد العربي واتجاهات البحث اللغوي يلحظ أن هذا المجال ما يزال في بداياته المبكرة في نطاق الدراسات العربية .

والأسلوبية هي أحد مجالات نقد الأدب اعتمادا على بنيته اللغوية دون ماعداها من مؤثرات اجتماعية أو سياسية أو فكرية أو غير ذلك ... أي أن الأسلوبية تعنى دراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير.

والأسلوبية و « علم الأسلوب » مصطلحان مترادفان ، وقد أثر البحث أن يستخدم أولهما ، لأن هناك من يزعم أن الأسلوبية ليست علما .  
وثمة تعريفات ثلاثة لمصطلح « أسلوب » :

**التعريف الأول :** ويتم من منظور المنشئ . ويقوم على أساس أن الأسلوب يعبر تعبيرا كاملا عن شخصية صاحبه ، بل ويعكس أفكاره ويظهر صفاته الإنسانية .

**أما التعريف الثاني :** وهو ينبع من زاوية النص ، فيعتمد على فكرة الثنائية اللغوية التي تقسم النظام اللغوي إلى مستويين : مستوى اللغة ، ويقصد به بنية اللغة الأساسية ، ومستوى الكلام ، ويعنى اللغة في حالة التعامل الفعلي بها .

وينقسم المستوى الثانى إلى قسمين آخرين :

أولهما : الاستخدام العادى للغة ، وثانيهما : الاستخدام الأدبى لها .

وهذا المستوى الثانى هو مجال البحث الأسلوبى باعتبار أن الفرق بين الاستخدام العادى للغة والاستخدام الأدبى لها يكمن فى أن هناك انحرافا فى المستوى الثانى عن النمط العادى . والانحراف — هنا — يعنى الخروج على ما هو مألوف فى الاستعمال اللغوى مما يشكل — فى النهاية — ما يسمى بالخاصية الأسلوبية .

وأما التعريف الثالث : فهو يتحدد من جهة المتلقى ، وأساس هذا التعريف أن دور المتلقى فى عملية الإبلاغ هام إلى السحد الذى يراعى فيه المخاطب حالة مخاطبة النفسية ومستواه الثقافى والاجتماعى . كما يؤثر فى هذا الخطاب عُمرُ المخاطب وجنسُهُ . وعلى المنشئ أن يثير ذهن المتلقى حتى يُحدث تفاعلا بينه وبين النص ، واستجابة المتلقى أو رفضه هما المحك فى الحكم على مدى حدوث هذا التفاعل .

واختيار شعر البارودى (١٨٣٩ — ١٩٠٤) لدراسة قضايا التركيبية يرجع إلى أمرين :

الأمر الأول : ويتمثل فى أن البارودى يعد بحق رائد النهضة الشعرية وباعثها بعد عصور من التخلف والانحطاط ، فهو الذى رَدَّ للشعر مكانته العظيمة ومنزلته السامية بعد أن أصبح وسيلة للتكسب والارتزاق ، وليس ثمة شك فى أن مدرسة الإحياء التى تزعمها البارودى « قد قامت بالدور الأول ومثلت البدء الضرورى والصحيح لأية نهضة أدبية تالية فى أى من الأقطار العربية » (١) .

الأمر الآخر : أن الباحث قد سعى له التعامل مع شعر البارودى ، وذلك فى رسالته عن « الجملة الشرطية فى شعر محمود سامى البارودى » ، والتى نال بها درجة الماجستير ، فأتاح له ذلك التعرف — على نحو ما — على شعر البارودى والوقوف على بعض سماته .

وبحاول هذا البحث دراسة القضايا التركيبية فى أسلوب البارودى من حيث الأنواع والسمات والخصائص ، كما يحاول وصف بنية العربية فى شعره تطبيقا على إنتاجه الشعرى ، مما يتيح لنا الوقوف على الثوابت والمتغيرات فى هذه اللغة وعلى خصائصها المميزة ، كما يمكننا ذلك من معالجة النص بمعايير منضبطة ، حيث يبرز بوضوح أهمية المعادى الموضوعى لترشيد الأحكام النقدية .

وهذه الدراسة لا تعنى بتحديد القضية ودراستها فحسب بل إنها — وهذا هو اتجاهها الأساسى — تهتم بتوضيح مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها مستخدمة فى ذلك المنهج الإحصائى .

و يقوم هذا البحث على ثلاث ركائز أساسية :

— الأولى : الوصف .

— الثانية : التحليل .

— الثالثة : استخلاص النتائج .



وهذا البحث يتناول أبرز القضايا التركيبية في شعر البارودي مستخدماً في ذلك المصطلحات البلاغية والنحوية باعتبارها وسائل إجرائية لدراسة الظواهر الأسلوبية ، حيث إن العلاقة بين الأسلوبية وكل من البلاغة والنحو وثيقة ومؤكدة .

وتقع هذه الدراسة في سبعة فصول :

**الفصل الأول : « الأسلوب والأسلوبية » :** ويتناول تحديد مفهوم الأسلوب من زواياه الثلاثة : المخاطب والمخاطب والمخاطب ، والبحث عن أصول الأسلوبية في التراث من المنظورين النحوي والبلاغي ، كما يدرس هذا الفصل العلاقة بين الأسلوبية وكل من البلاغة والنقد الأدبي .

ويتعرض هذا الفصل أيضاً للأسلوبية في إطار الدراسات اللغوية والنقدية المعاصرة من حيث المفهوم والاتجاهات والمجالات والوظيفة . ويبحث أيضاً المدخل إلى الدراسة الأسلوبية وأهمية البحث الأسلوبى .

**الفصل الثانى : « التحليل الأسلوبى » :** وفيه عرض لأهمية هذا التحليل وكيفيته ومخاذه ، ثم عرض لبعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة في مجال التحليل الأسلوبى .

**الفصل الثالث : « التناوب » :** ويُقصد به إحلال لفظ محل لفظ آخر أو أداة محل غيرها ، أو حرف محل ما يناظره . وينقسم إلى تناوب في الأفعال ، وتناوب في الأسماء ، وآخر في المصادر ، ورابع في الحروف .

**الفصل الرابع : « الحذف » :** وفيه تحليل لمواضع حذف المسند إليه في الجملة الاسمية ، وحذف المسند والمسند إليه في الجملة الفعلية ، وحذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول المطلق ، وحذفهما لوجود قرينة على حذفهما ، وحذفهما في التراكيب الشائعة .

ويتعرض الفصل أيضاً للحذف في التركيب الشرطى ، ثم لحذف النعت والمنعوت ، والمستغاث به ، والمستغاث لأجله ، والمعطوف عليه .

**الفصل الخامس : « الاعتراض » :** ويُقصد به اعتراض كلام بين عنصرين متلازمين . وفيه دراسة لظواهر الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية ، وبين عناصر الجملة الاسمية بركنيها المبتدأ والخبر والجملة الاسمية المنسوخة بأن أو إحدى أخواتها ، ثم الاعتراض بين النعت والمنعوت ، وأخيراً الاعتراض في التركيب الشرطى .

**الفصل السادس : « التقديم والتأخير » :** ويدرس السمات العامة للتقديم والتأخير مثل : تقديم المفعول به ، والحال ، والمفعول لأجله ، والمفعول به والمفعول لأجله معا ، والمفعول به

والتمييز معاً ، والمفعول به والجار والمجرور معاً ، والمفعول به والحال والجار والمجرور في آن . ثم يتعرض الفصل للسمات الخاصة مثل : تأخير الفاعل ووقوعه مقطعا للبيت ، وتأخير وقوعه بين المفعول الأول والمفعول الثاني . وأخيراً يتعرض الفصل للتقديم والتأخير في التركيب الشرطي .

**الفصل السابع : «الالتفات» :** وهو الانتقال من أسلوب إلى آخر أو من ضمير إلى غيره مع اتحاد المرجع . ويبحث الالتفات عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب ، وعن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب ، وعن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم ، ثم الالتفات عن ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب ، كما يتطرق الفصل إلى ظاهرة الإخبار عن المؤنث بالذكر ، وظاهرة التحول عن الذكر إلى المؤنث وعكسها ...

وتعتمد هذه الدراسة — من حيث المادة اللغوية — على مصدر واحد فقط هو ديوان البارودي بأجزائه الأربعة ط — دار المعارف ، حقق الجزأين الأول والثاني على الجارم ومحمد شفيق معروف ، وحقق الجزأين الثالث والرابع محمد شفيق معروف .

وأخيراً ، فهذه محاولة للتأصيل النظري والتطبيق العملي في مجال البحث الأسلوبى ، ولا نزع أننا قد بلغنا بها الغاية وحققنا المراد ، وحسبنا أن تكون هذه الدراسة خطوة في مجالها قد تضاف إلى ما سبقها وما سيلحقها من خطوات .

فتح الله سليمان





## الفصل الأول

### الأسلوب والأسلوبية

#### أولا : مفهوم الأسلوب :

يحتوي تاريخ الأسلوبية، كثيرا من العناصر والموروثات المرتبطة بالأسلوب عرفها العرب بصورة غير مقننة ، واتخذت أشكالا وصورا محدودة ولكنها لم تكن قائمة على أساس علمي . كان العرب ذوى حس نقدي ، وكانت لهم جهود في مجال النقد ، إلا أنها كانت أقرب إلى الانطباعات والملاحظات السريعة القائمة على الذوق والإحساس بقيمة الكلمة وموضعها في السياق ، ولذلك لم تكن هذه الملاحظات تستند إلى نظريات وقوانين .

وكان اليونان أسبق من العرب في هذا الميدان ؛ فهم السباقون إلى معرفة كثير من قضايا النقد وإرساء قواعده ، وثمة علاقة وثيقة بين الأسلوبية والنقد .

« وإذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبى وشقّه بمقطع عمودى يخرق طبقاته الزمنية اكتشف أنه يقوم على ركّج ثلاثى دعائمه هى المخاطب والمخاطب والخطاب ، وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا إذا اعتمدت أصوليا إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة » (٢) .

(١) **الأسلوب من زاوية المنشئ** : يقوم المنظور الأول في تعريف الأسلوب (٣) - بالنظر إلى المخاطب المرسل - على أساس التوحيد بين المنشئ وأسلوبه بحيث لا انفصال بينهما ولا انفصام . ومن شأن هذه النظرة أن تؤدي بنا الإيمان بالتلاحم التام بين الأسلوب ومنشئته إلى السجد الذي يصبح فيه الأسلوب كاشفا عن مكنونات صاحبه ومعبرا عن دخائله .

« وتتقدم دعامة المخاطب الدعامتين الآخرين في النشأة الوجودية وفي تاريخية الأسلوب : أما في النشأة المطلقة فلأن الرسالة اللغوية من حيث حدوثها تنبثق من منشئها تصورا وخلقا وإبرازا للوجود ، وأما من حيث زمنية التاريخ فلأن تحديد الأسلوب باعتماد عنصر المخاطب مغرق في القدم يتخطى حواجز الأسلوبية المعاصرة إلى بلاغة اليونان ومَنْ بَعْدَهُمْ » ( ٤ ) .

وتبدأ عملية الإنشاء عند المنشيء بوجود مثيرات أو انفعالات أو محرّكات سواء أكانت داخلية نابعة من ذاته ، أم خارجية من البيئة المحيطة به ، هذه المثيرات تتحول إلى أفكار ومعانٍ في ذهن صاحبها ، ثم تترجم إلى عبارات لفظية التي تمثل أسلوب المنشيء .

ويعنى ذلك أن « كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره ، وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته ، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب » ( ٥ ) .

ولما كان الأسلوب مبيّنا للأفكار الكائنة — أو ما كانت كائنة — في عقل صاحبها ، والأفكار معبرة عن المثيرات التي حركت هذا الفكر ، فإنه — أي الأسلوب — يبرز بالضرورة الانفعالات والأحاسيس والعواطف الإنسانية ، ويبين فكر منشئه ، ومن هنا نرى أن « تعريف الأسلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظي فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال ، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني » ( ٦ ) .

والأسلوب — بهذا التعريف — لا يقتصر على مجرد إظهار إحساسات المنشيء وانفعالاته ، ولا يتوقف عند حدود بيان السمات والخصائص اللغوية التي يتميز بها هذا المنشيء ، وإنما يتخطى كل ذلك إلى حد التمازج الكامل بينه وبين صاحبه بحيث يصبح الأسلوب وكأنه مرآة عاكسة لشخصية المنشيء الفنية وطبيعته الإنسانية .

« وهكذا تنزل نظرية تحديد الأسلوب منزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبات شخصية الإنسان مظهر منها في الخطاب وما بطن ، ما صُرح وما ضُمّن ، فالأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث إنه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا » ( ٧ ) .

وكل منشيء — من حيث هو إنسان — يختلف عن أقرانه المنشئين بما يتسم به من سمات ذهنية وفكرية وانفعالية ، وأمزجة وطباع سوية كانت أم غير ذلك ، وبدهى أن يختلف الأسلوب — الذي هو تعبير عن شخصية منشئه وانعكاس لها — من فرد لآخر . فهذا التمايز الشخصي يتبعه تفرد في الأسلوب .

وهذا التفرد الأسلوبى لا ينفي وجود علاقات تأثير بين المنشئين ، ولا يجور على مانسميه المثل الرائد والأتباع السائرين على دربه في أى لون من ألوان الإنشاء ، فقد يتأثر المنشيء بالمورثات الأدبية — بدرجة أو بأخرى — وربما يحاكي نظراءه في النوع الأدبي ، وفي الوقت ذاته يبتكر من



وسائل التناول الفني ما يكون خاصا به ، ويجدد في المعانى والأخيلة ، ودليل ذلك اقتران بعض التعبيرات والمعانى والصور المتفردة بذاتها بمنشئها ما — شاعرا كان أم غير ذلك — بحيث تصير وكأنها وقف عليه ، وكأن صاحبها مالك لها ، فيقال عن معنى معين : إنه لم يسبق بمثال أو إن أحدا لم يسبق صاحبه في الإتيان به .

ونحن إذ نقول إن هناك ما يسمى بـ « التفرد الأسلوبى » نؤكد أن المنشئ « مهما أوتى من المهارة اللغوية والقدرة اللسانية والتنوع في أسلوب الكتابة لا يستخدم كل المعجم الذى تعرفه لغته ولا يُفيد من كل إمكانيات البنية اللغوية المتاحة له عندما يتحدث أو يكتب اللغة (٨) .

واللغة — أية لغة — تزخر بمفرداتها ومعانيها وتراكيبها ، وهى تتيح لمن يشاء أن يغترف منها وينهل ، والأساس فى ذلك اختيار اللفظ المناسب والمعنى الملائم والتركيب المؤدى للغرض .

وكل منشئ يمتلك عالما من المعانى والأخيلة ، وطريقة فى الصياغة والتعبير، مما يجعل له — فى النهاية — شخصيته الأسلوبية ذات السمات والملامح المتميزة ، والتى يمتاز بها من نظرائه من المنشئين .

« ولكل فرد معجمه اللغوى المتميز ، فهو يميل إلى استعمال بعض الكلمات دون بعضها الآخر ، وهناك كلمات لا يستعملها على الإطلاق ، وإن كان يفهم معانيها ، وكلمات لا يستعملها ولا يفهم معانيها ، لأنها خارجه عن دائرة تعامله أو وعيه . ولكل فرد طريقته الخاصة فى بناء الجمل والربط بينها ، فهو يستعمل بعض الصيغ دون بعضها الآخر ، أو يستعمل أدوات معينة دون أخرى » (٩) .

وإذا كان الأسلوب يعكس شخصية صاحبه ومزاجه ، ويكشف عن مكنوناته وخباياه ، ويعبر عن مشاعره وانفعالاته بحيث يصبح صورة صادقة للشخصية ويصير — نتيجة التوحد التام بين الأسلوب والشخصية — تعبيرا عن مواقف نفسية لدى المنشئ ، فإن ثمة اعتراضات تواجه هذا المفهوم وتوجه إليه :

أولا : أن التحليل الأسلوبى قد يكون مسبقا بتحليلات عقائدية ونفسية وفكرية وفلسفية للمنشئ ، ثم تأتى التحليلات الأسلوبية عن طريق الإثبات الزائف تارة ، ولّى أعناق النصوص والعبارات والألفاظ تارة أخرى ، كى تثبت ماسبق استخلاصه من نتائج « بدأت بتحليل أيولوجى وسيكولوجى ثم سعت إلى تأكيد ذلك عن طريق اللغة . قد يكون هذا العيب غير قابل للاستثناء لو أن التأكيد اللغوى بالممارسة لم يظهر هو ذاته مفتعلا فى الأغلب أو مقاما على بينة واهية جدا » (١٠) .

ثانيا : أن الأسلوب لا يعبر — فى بعض الأحيان — تعبيرا دقيقا عن نفسية المنشئ وعقيدته ؛ إذ قد يلجأ — أى المنشئ — إلى إخفاء مشاعره وأفكاره المذهبية خوفا أو هروبا أو رياء « فلا ينطبق ما يدور فى

خلده على ما ينطق به ، مما حمل بعض المتشائمين من اللغويين مثل « تاليراند » على القول « إنما يتكلم الإنسان ليخفى ما يدور في ذهنه وما تختلج به خواطره » (١١) .

لذلك نقول إن « افتراض صلة ضرورية بين صناعات أسلوبية معينة وحالات معينة للعقل قد تظهر أمرا وهميا » (١٢) .

**ثالثا :** ليس ضروريا أن يحمل كل أسلوب دلالات نفسية وفكرية وعقائدية خاصة بصاحبه ، فقد يخلو أي الأسلوب — من أية مضامين ، ويستلزم الأمر — حينئذ — التعامل مع الأسلوب بمعيار فنى فحسب .

ونرى أنه يمكن التعامل مع النص بهذا المنظور النفسى — باتخاذ وسيلة لتحليل نفسية صاحبه — شريطة ألا يُفرض على النص شيء خارجي ، وألا ينطلق التحليل الأسلوبى من أفكار مسبقة عن الشخصية المدروسة محاولا إثبات صحتها . أما أن الإنسان يتكلم ليخفى مشاعره ففى هذا الرأى نظر ، فالكلام وسيلة للتفاهم ونقل المشاعر والتعبير عما يحمله الإنسان في ذهنه من أفكار ومعلومات . أما إخفاء المشاعر فلا يكون إلا إذا كان ثمة قهراً ، ووقتها يكون اللجوء إلى الرمز ، وهو أيضا وسيلة للتعبير عن الرأى والإفصاح عن المشاعر .

**(٢) الأسلوب من زاوية النص :** تتركز كل شحنة تعبيرية على ثلاثة عناصر : المرسل والمرسل والمرسل إليه ، أو المخاطب والمخاطب والمخاطب . ولا يتصور وجود أحد هذه العناصر دون العنصرين الآخرين .

والمنظرون لتحديد الأسلوب من زاوية النص — يفرقون بين وضع اللغة الكائنة في طيات معاجها ووضعها حين تخرج إلى مجال الاستخدام .

فهذا التعريف يتعامل مع اللغة على أساس أنها ذات مستويين : الأول ساكن ، ويتمثل في وجودها قبل خروجها إلى حقل الاستعمال الخارجى ، والآخر متحرك ، ويقصد باللغة حين تخرج من أطرها المعجمية بما تحوى من قواعد نحوية وصرفية إلى ميدان عملها كى تؤدي وظيفتها الإخبارية الملوطة بها ، ونعنى بها نقل الأفكار وتوصيل المعلومات .

و يرجع هذا المفهوم إلى اللغوى السويسرى فردينان دى سوسير (١٨٥٧ — ١٩١٣) Ferdinand De Saussure الذى أسس المدرسة الوصفية في العلوم اللغوية .

وقد قامت هذه المدرسة على أساس « ما يمكن أن نسميه بالثنائية اللغوية وهى ثنائية تقسم النظام اللغوى إلى مستويين : مستوى « اللغة » (Langue) ، ومستوى « الخطاب » (Parole) ، ويشتمل المستوى الأول على قواعد البنية الأساسية للغة بينما يمثل المستوى الثانى اللغة في حالة الاستخدام » (١٣) .

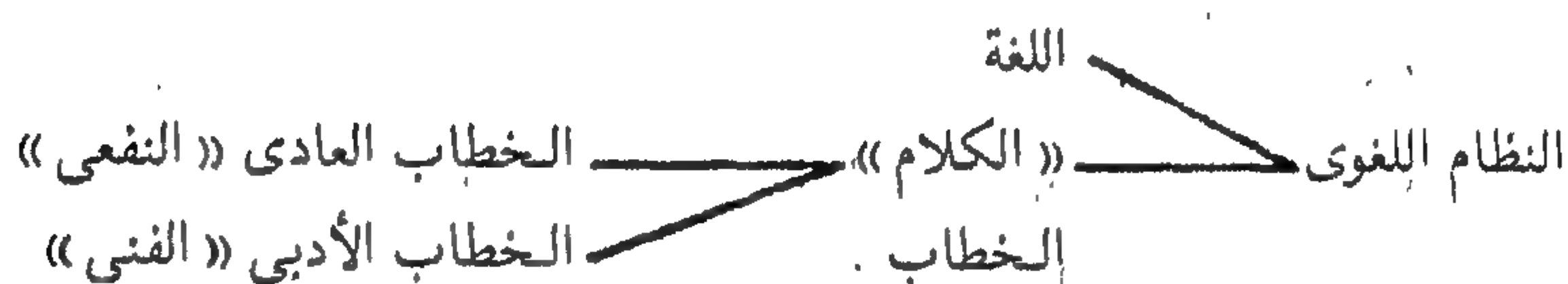


والسكون الذى وصفت به اللغة فى المستوى الاول ليس هو «سكون الجمود» بل هو «سكون الثبات» ، وفرق بين الحالين ، فالجمود يعنى انغلاق اللغة على نفسها وتقوقعها حول ذاتها فلا تؤثر ولا تتأثر . أما الثبات فيقصد به وقوفها على خط محدد ذى أطر مرسومة وأنساق مميزة ونظم لغوية ونحوية وصرفية محددة مع إمكانية التطور اللغوى عن طريق الاشتقاق أو الاقتراض أو غيرها ؛ ذلك أن اللغة «ليست هامة أو ساكنة بحال من الأحوال ، بالرغم من أن تقدمها قد يبدو بطيئا فى بعض الأحيان . فالأصوات والتراكيب والعناصر النحوية وصيغ الكلمات ومعانيها كلها معرضة للتغير والتطور» (١٤) .

أما الحركة التى نُعت بها المستوى الثانى للغة فهى تركز على علاقات التبادل اللفظى والبث الكلامى بين مرسل «مخاطب» ومرسل إليه «مخاطب» وبينهما نص «خطاب» يقوم بعملية التوصيل وهى الوظيفة الأساسية للكلام . ويخرج المستوى الأول «الثابت» عن مجال البحث الأسلوبى ، أما المستوى الثانى «المتحرك» فهو المجال الذى تعنى الأسلوبية ببحثه ودرسه .

وإذا كان النظام اللغوى ينقسم قسمين : اللغة والخطاب «أو الكلام» فإن ثانى هذين القسمين يشتمل على مستويين من الاستخدام أولهما : الاستخدام العادى «أو النفعى» . وثانيهما : الاستخدام الأدبى «أو الفنى» .

ويعنى ذلك أنه فى داخل ثنائية النظام اللغوى التى أوردها دى سوسير توجد ثنائية أخرى متفرعة عنها :



وثمة فرق بين الخطاب العادى والخطاب الأدبى ، فأولهما يعتمد على المباشرة ، وبجاذب العقل ، ويهدف إلى التبادل النفعى . ويتسم هذا المستوى من الاستخدام بمحدودية معجمه ؛ إذ ليس فى ألفاظه الجديد ولا فى معانيه المستحدث . وهو لا يحتاج إلى جهد عقلى أو فكرى لفهم المراد منه .

أما الخطاب الأدبى فيصدر عن ملكة عند منشئه ، وهو يخاطب الوجدان ويسعى إلى أن يمس إحساس متلقيه مما سمعوا كان أم قارئاً . كما يتميز بأن ألفاظه مختارة ومفردة . منتقاة ومعانيه مبتكرة ، قد يفهمه متلقيه دون عناء ، وقد يحتاج — لفهمه ولبیان ما يراد به — إلى إمعان الفكر وإعمال العقل .

وهدف « الخطاب العادى هو إيصال المضمون بصورة واضحة ومباشرة وتتفاوت فى هذا الاطار ملكات الناس بحسب ثقافتهم ونضجهم العقلى وقدراتهم على استخدام اللغة وليس ذلك شأن الخطاب الفنى الذى هدفه التأثير والذى يلجأ الكاتب كى يحققه إلى التركيز على بعض الدوال الجمالية التى لا يحفل الناس بها كثيرا فى لغة الخطاب العادى » (١٥).

ويعتمد المنظرون للأسلوب على البنية اللغوية للنص ، انطلاقا من التفرقة بين نوعى الخطاب ، بغية دراسة العمل الأدبى وبيان العلاقات بين وحداته المختلفة النحوية والصرفية والمعجمية ، التى تشكل منها البنية العامة للشكل الأدبى ، ولذلك فالدراسة الأسلوبية تنصبُّ على النص بوصفه وحدة واحدة ، وغايتها الأولى والأساسية غاية وصفية . وقد ينطلق العمل من الوحدات الصغرى إلى نظيراتها الكبرى وصولا إلى دراسة بنية العمل الأدبى اعتمادا على لغته .

وتلتقى الأسلوبية الوصفية — فى إطارها السابق — باتجاهين نقديين ، يختلفان فى الملامح التفصيلية الدقيقة ، ولكن ثمة اتفاق على مبدأ نقدى وهو أنه ينبغى — إزاء الأثر الأدبى المنقود — الانطلاق من تحليل النص ذاته ولاشئ سواه .

وأول هذين الاتجاهين البنيوية الوصفية التى تقوم على وحدة العناصر المكونة للعمل الأدبى وترابطها بحيث إن كل جزء يُفضى إلى آخر . فالنص — فى نظرها — كيان واحد لا انفصال بين أجزائه ، وعناصره متلاحمة تلاحا بَيِّنًا حتى إنَّ أى خلل يعترى بعضها يَتَّبَعُهُ تشويه للعمل كَلِّهِ . وتلاحم عناصر النص ليس قائما على العفوية بل وفق نظم مدروسة وقوانين منهجية (١٦)

والاتجاه النقدى الثانى الذى يتفق والأسلوبية الوصفية على ركيزة أساسية فى دراسة الأدب تتمثل فى وجوب البدء بالنص والانتهاء إليه هو الاتجاه الشكلى وهو ما يسمى أصحابه « الشكليين » أو « الشكلايين » . وهو اتجاه فى دراسة الأدب ظهر فى روسيا عام ١٩١٧ ، ويقوم على مبدأ رئيس لخصه جاكوبسون Roman Jakobson فى جملة واحدة « إن موضوع علم الأدب ليس الأدب بل الأدبية » ( أى العوامل التى تجعل الأثر الأدبى أدبيا أو بعبارة أخرى الميزات التى يكون بها الأثر أثرا أدبيا فحصرها بذلك اهتمامهم فى نطاق النص وسكتوا عن كل ما يمكن أن يتصل به اتصالا مباشرا أو غير مباشر من عوامل نفسية أو اجتماعية ) (١٧) .

و « الشكلية » صفة قد تسمى بغير حقيقتها ؛ إذ لا يعنى أصحابها بالشكل منفصلا عن المضمون ، أو باللفظ دون المعنى ، بل بكليهما معا فلا فصل بين عنصرى العمل الأدبى ، فهم يرون أنه ينبغى دراسة النص بوصفه وحدة واحدة . ويعنى ذلك أن أمر هذه التسمية « يتعلق بعنوانة باتت سائدة أكثر منه بتسمية دقيقة ، والشكلايون أنفسهم يتجنبونها » (١٨) .

وثمة اختلاف بين الاتجاهين : البنيوية والشكلية ، فالبنيوية قد تعرَّج — حين تتناول نصا —



مابالدراسة — على بعض الموروثات الاجتماعية أو القضايا الفلسفية أو المشكلات النفسية أو الإشارات التاريخية ، أو غير ذلك مما يستشف من ثنايا العمل الأدبي .

أما الشكلية فتتأى بنفسها عن كل هذه التيارات غير الأدبية إذ يخرج عن مجال بحثها كل ما يتصل بالنص من قضايا غير أدبية ، فعنايتها أساسا بالنص باعتباره عملا أدبيا سعيا إلى وصفه وصفا علميا .

لذلك لانستطيع الادعاء بأن الاتجاهين متطابقان تطابقا تاما ، كما « سيكون من المبالغ فيه القول بأن البنيوية اللسانية قد استعارت أفكارها عن الشكلانية ، ذلك أن الحقول الدراسية وأهداف كلتا المدرستين ليست واحدة وإن كنا نجد عند البنيويين علامات تأثير « شكلاني » سواء في المبادئ العامة أو في بعض تقنيات التحليل » (١٩) .

أما تمييز دي سوسير بين اللغة والخطاب فقد كان ذا تأثير كبير على مختلف الاتجاهات اللسانية بعده ، إذ قبل هذا التقسيم عدد « من اللغويين والمشتغلين بالدراسات اللسانية منهم العالم اللغوى الأمريكى شومسكى (١٩٢٨ —) Noam Chomsky الذى ظهر على يديه ماسمى « النحو التحويلي التوليدي » (Transformational Generative Grammar) . قبل شومسكى « بالتقسيم الثنائي الذى قال به سوسير وقد أطلق على ثنائيته الجديدة مصطلحين مختلفين هما مصطلح القدرة (Competence) ومصطلح الفعل (Performance) » (٢٠) .

وتختلف نظرة دي سوسير إلى طبيعة اللغة عن مثليتها عند شومسكى « فهى عند سوسير مجموع القواعد المستنبطة من لغة الخطاب ، وهى عند شومسكى القدرة التى تمكن كل فرد فى المجتمع من توليد جمل جديدة لا يكون قد سمعها من قبل وهذه القدرة تسمى عنده « المعرفة اللغوية » » (٢١) .

يُضاف إلى ذلك — فيما يتعلق بالتحليل الأسلوبى — « أن المدرسة الوصفية تعتمد فى تحليلاتها على قواعد مختزنة بينما تعتبر المدرسة التحويلية الأساليب إبداعات متجددة » (٢٢) .

ويعتمد تعريف الأسلوب — بالنظر إلى النص — على أنه نوع من الخطاب الأدبى المغاير للخطاب العادى . وتقوم هذه المغايرة بين نوعى الخطاب على ركيزة أساسية تتمثل فى أن الخطاب الأدبى إذا كان يستمد مادته من معجم لغته التى ينتمى إليها و يقوم بتشكيلها كى تؤدي وظيفتها فى بث الفكر ، وتوصيل المعلومات ، ونقل المشاعر ، وإبراز الانفعالات . باعتبار أن اللغة نظام من الرموز أو العلامات ، فإنه — أى الخطاب أو النص الأدبى — قد يكسر القواعد اللغوية الموضوعية ، أو يخرج عن النمط المألوف للغة ، أو يبتكر صيغا وأصاليب جديدة ، أو يستبدل تعبيرات جديدة ليست شائعة بأخرى قديمة ، أو يقيم نوعا من الترابط بين لفظين أو أكثر ، أو يستخدم لفظا فى غير ماؤضع له . هذا الخروج على الاستعمال العادى للغة يطلق عليه الأسلوبيون وعلماء اللسانيات عدة مصطلحات لعل أبرزها مصطلح « أدب حراف » (٢٣) .

وثمة تساؤل يبرز عند الحديث عن هذا الانحراف يتمثل في كيفية تحديد المستوى العادى للغة الذى تحدث عنه هذه المفارقة ، إذ لا يمكن الحكم بالمغايرة ما لم يكن هناك تحديد للمستوى المُتَّهَك . كما « أن الاعتماد الكامل على فكرة الانحراف قد تقودنا إلى نظرة عامة غير مرضية عن الشعر باعتباره لغة منحرفة عن الاستعمال الاعتيادى وليس ( كما أرى ) باعتباره جزءا من اللغة ككل : علينا ألا ننظر إلى الشعر كله باعتباره « جوازات شعرية » أو لغة معدلة وملتوية » ( ٢٤ ) .

وتحديد الانحراف ، وقياس مدى التجاوزات والخروج على النمط العادى لا يكون إلا بالمقارنة بالمستوى العادى للغة المعاصرة التى ينتمى إليها الأثر الأدبى « بمعنى أن يقاس انحراف النص الأدبى إلى ما يعاصره من مستوى الكلام العادى ، وليس إلى نمط — أو أنماط — من عصور بعيدة » ( ٢٥ ) .

معنى ذلك أن للغة مستويين : عاديا ومنحرفا . أما المستوى العادى فهو ما ارتضاه علماء النحو والتصريف ، وما أقرببه اللغويون . وأما المستوى المنحرف فهو ما يجور على النظام اللغوى المؤلف ، ويُخلُّ بأنساق اللغة وأطرها .

والانحراف اللغوى قد يكون اختياريا يلجأ إليه المنشئ مختارا و يكون — غالبا — ذا مبررات — فنية وغايات جمالية يهدف إليها كإثارة الذهنية ، أو التشويق العقلى ، أو لفت الانتباه ، أو التأكيد أو غير ذلك من الأهداف التى يسعى إليها الكاتب . وقد يكون — أى الانحراف — اضطراريا يعول عليه صاحب الأثر الأدبى — كما يفعل الشاعر مثلا — حينما تضطره المحافظة على الميزان الشعرى أن يسلك دروبا يباح له فيها مالا يباح للنثر .

ومن الخروج على العُرف اللغوى تتشكل ما يسمى « الخاصية الأسلوبية » التى هى « نوع من الخروج على الاستعمال العادى للغة بحيث ينأى الشاعر أو الكاتب عما تقتضيه المعايير المقررة فى النظام اللغوى » ( ٢٦ ) .

وتستمد الخاصية الأسلوبية أهميتها من كونها تحدث صدمة قرائية أو هزة سماعية غير متوقعة عند القارئ أو السامع ، وكما تفقد التجارب والممارسات الأولى أهميتها وتأثيرها بالتوالى والتكرار ، بل وتتحول إلى أمور مألوفة لاجدة فيها ، كذلك فتكرار الخاصية الأسلوبية بدرجة لافتة يسلبها أهميتها حتى لتكاد تتخلع عن صفتها التى وُسمت بها وتصير ممارسة لغوية عادية ، وبدلا من أن تصبح نوعا من التجاوز تكون أشبه بالالتزام .

وإذا كان المنشئ يلجأ إلى هذه التجاوزات اللغوية لأهداف جمالية ودواع فنية ، فإن بعض المناهج الأسلوبية النفسية قد حاولت أن تقيس الأسلوب بمقياس نفسى ، أو أن تقرر الأسلوبية بعلم النفس الذى يحلل و يقارن و يقرر . من ذلك ما قرره العالم النمساوى الألمانى شبيتزر Léó Spitzer



من أن « الإثارة الذهنية التي تتحرف عن المعتاد القياسي في حياتنا الذهنية لا بد وأن يكون لها انحراف لغوي مرافق عن الاستعمال العادي » (٢٧) .

ومعنى ذلك أن الدافع إلى مخالفة المؤلف اللغوي نفسى بحث ، وهو خارج عن إرادة المنشئ واختياره فهو مدفوع إليه دفعا ، ومرد ذلك إلى العبقرية . فإذا كانت العبقرية تمثل نوعا من اللاعقلانية ، وتعبر عن نمط غير عادى من التفكير، يبدو فيه شيء من تجاوز المعقولات فإن التعبير عن هذه العبقرية لا يكون إلا بما هو غير معتاد أو منتظر .

وثمة علاقة بين هذه النظرة التي تنظر إلى الأسلوب من منظور نفسى وسابقتها التي تحاول عن طريق النص تحليل نفسية صاحبه ، ووجه الاعتراض على كليهما أنه قد يحدث في بعض الأحيان الانطلاق من فروض مسبقة وتحليلات جاهزة ، وهنا يصبح النص وسيلة لتأييد آراء ونظريات سبق تكوينها .

**(٣) الأسلوب من زاوية المتلقى :** و يقوم هذا المنظور على أساس أن كل منشئ يعبر عن ذاته ولا يكتب لها ، فانشاؤه نابع من نفسه وليس موجها إليها .

وإذا كانت عملية الإنشاء تفتضى وجود منشئ — وهو أساسها — وأثرا أدبيا يظهر ما في نفس صاحبه من أفكار ويعكس شخصيته الإنسانية .. فإنه لا بد من متلقٍ يستقبل النص الأدبي ، فالمتلقى يمثل البعد الثالث في العملية الإبداعية .

ودور المتلقى هام ومؤثر ، فكما لا يوجد نص بلا منشئ ، كذلك ليس ثمة إلهام أو تأثير أو توصيل بلا قارئ ، فهو الحكم على الجودة أو الرداءة وهو الفيصل في قبول النص أو رفضه .

**والمنشئ — حينما يكتب — يكون معنيا بأمرين اثنين :**

**الأول :** أنه يريد الكشف عن إحساساته وانفعالاته والتعبير عما تجود به قرائحه وإظهار مشاعره الدفينة في الشكل الأدبي الذي يراه ملائما . فتصبح عملية التعبير بمثابة استبطان للذات المنشئة .

**الثانى :** أنه يدرك أن هناك متلقيا لما يكتب . فهو — أى المنشئ — لن يحس بما يبذره ولن يشعر به إلا بوجود مستقبل ، وبغير متلق يصبح الكاتب كمن يحادث نفسه ، وستكون — بالتالى — دائرة التأثير محصورة في المنشئ ، بل لا تأثير إطلاقا ، إذا إن صاحب الأثر الأدبي لن يكون منشئا وقارئا في آن . فهناك « تخصص » وليست هناك « ازدواجية وظيفية » . وصورة المتلقى تتراءى أمام المنشئ ولا تغيب عنه ، فالقارئ هو الغائب الحاضر .

وعلى المنشئ — والأمر هكذا — أن يطوِّع لغته حتى تخدم فكرته وتبرزها بحيث تكون اللغة — أى لغة الكاتب — خاضعة لما هو سائد في عصره من طرائق تعبيرية دَرَجَ عليها مجتمعه بحيث

يفهم عنه القارىء ذلك أن «التزاوج واقع بين طريقة الأديب الخاصة في استخدام اللغة والطريقة التى يألفها مجتمعه ، و يضطر الأديب كى يوصل فكرته أو شعوره إلى الآخرين لأن يستخدم اللغة المتداولة التى يتعامل بها الناس» (٢٨) .

وَتَمَكَّنُ الكاتب من فنه لا يُقاس بمدى صعوبة ما يكتب وإنما بمدى قدرته على إيصال ما ينبغي من أفكار تهدف في النهاية إلى التأثير الجمالى وهو هدف كل فن ، فعلى الكاتب أن يقول ما يفهم وليس على المتلقى أن يُجهِّد فكره و يتعب عقله حتى يفهم ما يُقال .

وليس ثمة إحساس بقيمة النص إلا بمتلقيه ، فالنص والقارىء عنصران مؤثران كلٌّ في الآخر: الأول يؤثر من حيث إنه أداة للإقناع والتأثير وهما غاية كل شكل فنى ، وتأثير الثانى يتمثل فى أنه يبعث الحياة فى النص و يبعث فيه الروح ، فيحدث التفاعل بين البعدين — النص والمتلقى — فإمّا أن يستجيب القارىء و يصير عنصرا إيجابيا فيتحقق هدف المنشئ فى جعله يحيا مع النص و ينفع به ، وإما أن يرفض و يتخذ موقفا سلبيا فيكون صاحب الأثر الأدبى قد قَسَلَ فيما أراد « ولو كان المرء يعيش وحده لاستطاع أن يكتب ما شاء ، فلن يخرج كتابه إلى الوجود عملا موضوعيا ، وعليه فى هذه الحالة أن يضع القلم أو يئأس ، ولكن عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازما منطقيا لها » ، (٢٩) .

ومقدرة المرسل على تسليط أفكاره على المتقبل تتحدد بمدى نجاحه فى إيقاظ ذهن القارىء عن طريق الإتيان باللامنتظر واللجوء إلى غير المتوقع ، وهو ما يسمى « الانحراف » الذى يشكل — فى النهاية — الخاصية الأسلوبية التى يمتاز بها منشئ بذاته من غيره من المنشئين .

ودور المتقبل المخاطب — فى عملية الإبلاغ — هام ومؤثر إلى الحد الذى جعل البعض يذهب إلى أن القراءة الفاحصة التى يقوم بها متقبل النص تسبق عملية التحليل الأسلوبى ، وأن هاتين العمليتين — القراءة والتحليل — مترابطتان من حيث إن أولاهما تُمهِّدُ للآخرى ، فالمتلقى إذن هو الضلع الثالث فى المثلث الأسلوبى ذى ثلاثة الأضلاع : المنشئ والنص والقارىء .

هذا هو تحديد الأسلوب من منظور المتلقى ، وهو يقوم على إضفاء أهمية كبيرة على دوره فى عملية الإبلاغ حتى إن وجود النص مرتبط بوجود قارئه . ويُبنى هذا التحديد لماهية الأسلوب على أساس أن المرسل المخاطب يجعل لكل مقام مقالا ، ويخاطب كل إنسان بما يلائمه ، أى أن صورة المتلقى تظل ماثلة أمام المرسل سواء أكان — أى المتلقى — موجودا بالفعل أم موجودا فى الذهن .

## ثانيا : أصول الأسلوبية فى التراث :

الأسلوبية نوع من النقد يعتمد فى دراسة النص على لغته التى يتشكل منها ، و ينصرف عما



عداها من جوانب تتصل بحياة الكاتب وظروفه النفسية والاجتماعية وواقع مجتمعه الذى يعيش فيه ولا تسهم فى التعرف المباشر على الأثر الأدبى ذاته .

وتقييم الأسلوب عرفه القدماء بصورة ما ، وكان فى مراحل الأولى مزيجاً من الملاحظات والانطباعات التى تُقَوِّمُ لفظة فى البيت أو تُعَدِّلُ تركيب شطر أو بيت بأكمله ، أو تُقَارِنُ بين بيت وآخر ، وحين يُرَجَّحُ أحدهما تُساق العلل التى قد تتعلق بالنحو أو الصرف أو العروض ، أو تتصل بلفظ قلبي فى موضعه أو معنى غير مستحب .

ولم تكن هذه الملاحظات تقوم على أسس منهجية أو قواعد علمية ، وإنما كانت تعتمد على الذوق الفردى والسليقة الأدبية والفطرة الشعرية التى فطر العربى عليها وَطَبَعَهُ وَاقِعُهُ بها ، فكانت نظرات فردية لا نظريات نقدية .

ويهدف البحث عن أصول الأسلوبية فى التراث إلى محاولة الوقوف على مدى الوعى — قديماً — بالأسلوبية ومفهومها ووظائفها ، سواء أكان ذلك من المنظور النحوى أم من المنظور البلاغى ، ثم بيان علاقة الأسلوبية بكل من البلاغة والنقد الأدبى .

## (١) المنظور النحوى :

تتميز لغة الأدب بأنها قد تتحول عن النمط العادى للغة إلى صورة منحرفة تقوم على خرق ما هو شائع من نظم لغوية . والانحراف اللغوى يتولد أساساً من الخروج على الأطر المرسومة للغة ومخالفة العرف اللغوى المرتضى والجور على النظم النحوية والصرفية دون الإخلال بالبنى الأساسية للغة .

فالانحراف هو انتهاك لغوى قائم على الإتيان باللامتوقع واللامنتظر من التعبير يُعَوَّلُ عليه المنشئ لغايات جمالية وفنية .

وكما غنى النحاة بالتقعيد للغة محافظة على كيانها اهتموا أيضاً بمراقبة مدى الالتزام بهذه القواعد . فاللغة — فى نظرهم — ذات نظام معين ، والكاتب وهو يستعين بهذه اللغة عليه أن يتبع نظامها المقرر .

أما إذا حَدَثَ تغير فى صياغة الجملة يخرق القواعد الموضوعية كان من الضرورى — فى رأى النحاة — البحث عن تخريج لهذا « الخرق » لذا نراهم يتحدثون — فى كتبهم — عن التقدير والتأويل والحذف وعن أصل الكلام والإضمار وغير ذلك من أمور تدل على مدى اهتمامهم بتحقيق السلامة النحوية واللغوية .

فالتركيب الشرطى الخالى من أداة الشرط (٣٠) ، ومثاله : اقرأ تزدد علما ، لم يقبله النحاة دون تأويل ، فعندهم أنه إذا ورد بعد الطلب فعل مضارع مجرد من الفاء مقصود به الجزاء وجب جزمه ، وعليه يكون تقدير العبارة السابقة :

اقرأ ، فإن تقرأ تزدد علما ، وتكون أداة الشرط وفعله محذوفين .

و يتضح أيضا اهتمام النحويين بالبحث عما يحقق السلامة النحوية فى العبارة فى حديثهم عن الحذف . فيرون أن مايتقدم جملة الشرط ليس فعل جواب حقيقة بل هو فى نية التقديم والجواب محذوف ، وهذا هو مذهب البصريين ، أما الكوفيون فيرون أن ما تقدم جملة الشرط هو الجواب بعينه (٣١) .

فالتركيب : « تفهم المراد إن قرأت المقال » تقديره : تفهم المراد ، إن قرأت المقال تفهم المراد . فالجملة الأولى « تفهم المراد » — عند البعض — ليست هى الجواب وإنما هى دليل عليه (٣٢) .

ونرى أنه لا ضرورة لتقدير محذوف فى مثل التركيب السابق ؛ فالعبارة تامة المعنى قائمة بذاتها ، ويصح القول إن جملة الجواب قد قُدِّمَتْ على جملة الشرط بهدف الإثارة الذهنية ، واستنفار ذهن المتلقى انتظارا لبقية التركيب . وقد تكون قد تَقَدَّمَتْ لأن المعنى فيها أكثر أهمية من المعنى الذى تظهره جملة الشرط ، وتكون العبارة بهذا قد انحرفت عن المألوف اللغوى .

نمط مألوف	أداة الشرط + جملة الشرط + جملة الجواب
«عادى»	(١) (٢) (٣)

نمط غير مألوف	جملة الجواب + أداة الشرط + جملة الشرط
---------------	---------------------------------------

«منحرف»	(١) (٢) (٣)
---------	-------------

كذلك لا يميز النحاة أن يتقدم الاسمُ الفعلُ فى التركيب الشرطى ، إذ يجب عندهم أن يلى الفعلُ الأداة (٣٣) .

وإذا تقدم الاسمُ الفعلُ فهو عند البعض فاعل لفعل مضمر ، وعند آخرين فاعل الفعل المذكور بعده . و « يستند النحاة فى عدم جواز الفصل بين الأداة والفعل إلى حجة من خارج اللغة ، إذ يعتمدون على فرض مسبق . وهذا الفرض هو ولاية العامل للمعمول ، وبشكل أدق — فيما يتعلق بقضيتنا — ولاية الجازم للمجزوم . والمنطلق الوحيد الذى ينطلقون منه هو العمل » (٣٤) .

وواضح من كل مناسَلَف كيف أن النحاة كانوا يؤولون و يقدرّون و يضمرون بغرض تحقيق سلامة العبارة وضمان عدم انحرافها عن النمط المألوف الذى ارتضوه .

من هذه الزاوية تتحدد علاقة النحو بالأسلوبية ذلك أن النحو « هو مجال القيود والأسلوبية مجال الحريات ، وعلى هذا الاعتبار كان النحو سابقا في الزمن للأسلوبية إذ هو شرط واجب لها ، فكل أسلوبية هي رهينة القواعد النحوية الخاصة باللغة المقصودة » (٣٥) .

ومعنى ذلك أن النحو يضع القواعد التي تقوم على أساسها صياغة العبارة ، وهي قواعد صارمة ينبغى على المنشئ — من الوجهة النحوية — ألا يتجاوزها . أما الأسلوبية فهي تبيح للمنشئ أن يقول تبعا لمقتضيات العملية الإنشائية دون قيود تفرضها عليه إلا فيما يتصل بالهيكل الأساسي للغة .

ولم يكن الهدف مما سبق استقصاء كل ما غنى به النحاة في مجال إثبات الصحة النحوية ، وإنما الهدف التمثيل ببعض النماذج التي تبين عدم رضائهم عن أية انتهاكات لقواعد النحو واللغة .

## (٢) المنظور البلاغى :

كان البلاغيون على وعى بأن هناك مستوى منحرفا عن المستوى العادى للغة ، وكانوا مدركين أن المستوى الفنى لا يتحقق إلا بتجاوز المؤلف ؛ ولذا كان البحث عن الغايات الجمالية التي يهدف إليها المنشئ من إيراد البيت الشعرى أو العبارة النثرية على هذه الصورة غير المألوفة . وتعامل البلاغيين مع هذه التجاوزات اتسم بالفهم العميق للضرورات التي تتحكم في الموقف ، وللاختيارات التي يلجأ إليها المخاطب مختارا إياها لأنها — في نظره — تحقق ما يهدف إليه .

فالحذف مثلا — بوصفه إحدى القضايا البلاغية — توقف البلاغيون عنده طويلا ، ونظروا إلى حذف جواب الشرط — باعتباره فرعا من القضية العامة للحذف — على أنه ذو ضربين : أحدهما ؛ أن يحذف لمجرد الاختصار... والثانى أن يحذف للدلالة على أنه شيء لا يحيط به الوصف أو لتذهب نفس السامع كل مذهب ممكن فلا يتصور مطلوبا أو منكروها إلا يجوز أن يكون الأمر أعظم منه » (٣٦) .

والبلاغيون في بحثهم عن دواعى اللجوء إلى الحذف في الخطاب لم يكونوا يحدون التعويل عليه في كل حال ، فالحذف عندهم « يحسن مع ترك الإخلال باللفظ والمعنى فيأتى باللفظ القليل الشامل لأمر كثيرة » (٣٧) .

وعلة اللجوء إلى الحذف ، والذي يمثل — في النهاية — مستوى منحرفا عن المستوى العادى للغة أنه « أبلغ من الذكر لأن النفس تذهب كل مذهب في القصد من الجواب » (٣٨) .



ويتعرض عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) لظاهرة الحذف ويرى أن «ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة» (٣٩).

والحذف — باعتباره ظاهرة أسلوبية — يعنى «إيضاح المعنى بأقل ما يمكن من اللفظ» (٤٠).  
ويسمى إيجاز الحذف وهو أخذ شقى الإيجاز والشق الآخر هو إيجاز القصر.

والإيجاز بشقيه — يعد مناقضا لظاهرة «الإطناب» وهو «أداء المعنى بالكلام الكثير الذى يستفاد منه إيضاح ذلك المعنى وتفصيله» (٤١) وهو بخلاف «التطويل» الذى يعنى «إبراز المعنى بالكلام الكثير مع أن القليل يكفى فيه» (٤٢).

وظاهرتا الحذف والإطناب تعدان انحرافا عن المألوف اللغوى الذى أطلق عليه البلاغيون مصطلح «المساواة» وهو أن تكون المعانى بقدر الألفاظ والألفاظ بقدر المعانى لا يزيد بعضها على بعض وهو المذهب المتوسط بين الإيجاز والإطناب» (٤٣).

وإذا كان الحذف يستند إلى ترك ما هو متوقع ذكره لدى القارئ أو السامع، والإطناب يرتكن إلى إيراد غير المنتظر من ألفاظ كثيرة بهدف تفصيل المعنى، فإنهما — فى النهاية — يمثلان ظاهرتين أسلوبيتين تقومان على تفجير شحنات فكرية لدى المنقبل بهدف إحداث «صدمة» لغوية عند الطرف المستقبل وجعل ذهنه فى حالة استنفار دائم.

والظاهرتان نالتا من عناية البلاغيين الكثير، وكان اهتمامهم بتفصيل جوانب هذين المستويين دليلا كافيا على مدى إدراكهم لظاهرة الانحراف.

وَيُقَوَّى هذا الدليل إغفالهم الحديث عن المستوى التعبيري العادى الذى يركز على المساواة التى هى فى منزلة وسطى بين الإيجاز والإطناب، فهو «لا يحمد ولا يذم» (٤٤).

وعلة إغفال هذا المستوى ارتباطه «بالمعارف من كلام أوساط الناس الذين ليسوا فى رتبة البلاغة» (٤٥).

والانحراف عن المألوف اللغوى له صور متعددة منها الالتفات، والتقديم والتأخير، والمجاز، وغيرها... وما الإيجاز والإطناب إلا صورتان من صور الانحراف الكثيرة التى تنبه إليها البلاغيون العرب.

كذلك وقف البلاغيون عند ظاهرتي «التقديم والتأخير» وجوّزوا أن يُقدّم فى الكلام ما حقه التأخير، وأن يؤخّر ما منزلته التقديم وعلة ذلك أن التقديم والتأخير يحققان أهدافا جمالية قد لا يحققها الالتزام بالرتبة العادية للعبارة.

وينتظم ذلك ترتيب «الألفاظ ترتيبا صحيحا فتقدم منها ما كان يحسن تقديمه وتؤخر منها ما يحسن تأخيره ولا تقدم ما يكون التأخير به أحسن ولا تؤخر منها ما يكون التقديم به أليق» (٤٦).

والبلاغيون يتحدثون عن أنه ينبغي ألا يلجأ الكاتب إلى « التقديم والتأخير » إذا كان التعويل عليهما يؤدي إلى فساد المعنى بحيث يختل الكلام وتضطرب العبارة (٤٧) ، كما يوجبون أيضا مراعاة ترتيب الألفاظ في مواضعها ، وأن المنشئ إذا اضطرَّ إلى تقديم لفظة أو تأخير أخرى فذلك « إما لضرورة وزن أو قافية وهو أعذر وإما ليدل على أنه يعلم تصريح الكلام و يقدر على تعقيده وهذا هو المعنى بعينه » (٤٨) وهذا يعنى أن ابن رشيق يَقْصُر وقوع هاتين الظاهرتين في مستوى الشعر فقط ، ولا يبيحه في مستوى النثر. ويرجع ذلك إلى اقتصره في « العمدة » على الحديث عن « الشعر » وما يتعلق به من أمور مثل : « فضل الشعر » و « الرد على من يكره الشعر » ، و « ومنافع الشعر ومضاره » و « اللفظ والمعنى » و « الأوزان والقوافي » وغير ذلك من مباحث تتعلق بالشعر وحده ، دون التطرق إلى المستوى الآخر من التعبير وهو « النثر » .

كما يعنى رَفْضُهُ للتعقيد اللفظي والمعنوي — الذى يلجأ إليه الكاتب مختارا — إذ إن هذا — فى رأيه — يؤدي إلى الغموض واستغلاق المعنى .

كل هذا وغيره يدل على وعى البلاغيين بوجود مستوى منحرف عن المستوى العادى للغة ، وفهمهم أن هذا المستوى المنحرف — الذى يقوم على انتهاك المعارف عليه من النظم اللغوية — ذو أغراض وغايات يهدف إليها المنشئ من خرقه للسنن اللغوية .

### (٣) الأسلوبية فى إطار البلاغة :

بين الأسلوبية والبلاغة علاقة وثيقة تتمثل أساسا فى أن محور البحث فى كليهما هو الأدب ، إلا أن النظرة إلى هذا الأدب تختلف فى المنظور الأسلوبى عنها فى المنظور البلاغى . فالأسلوبية تتعامل مع النص بعد أن يولد ، فوجودها تال لوجود الأثر الأدبى ، وهى لا تنطلق فى بحثها من قوانين مسبقة أو افتراضات جاهزة كما أنه ليس من شأنها الحكم على قيمة العمل المنقود بالجودة أو الرداءة ، أما البلاغة فتستند — فى حكمها على النص — إلى معايير ومقاييس معينة ، وهى — من حيث النشأة — موجودة قبل وجود العمل الأدبى فى صورة مُسَلَّمَات واشتراطات تهدف إلى تقويم الشكل الأدبى حتى يصل إلى غايته المرجوة ، ويبلغ به المنشئ ما يسعى إليه من إيصال الفكرة أو المعنى والتأثير والإقناع وبث الجماليات فى النص الأدبى .

ثم إنها — بعد خروج النص إلى الواقع — تقوم بتقييمه لتحكم بمدى مطابقته لما قَعَدَتْهُ وَقَنَنْتُهُ ، وإلى أى حد راعى صاحبه القواعد البلاغية وقوانينها .

و يعنى هذا أن علم البلاغة ذو هدفين :

**هدف تقويمى** قبل خلق العمل الأدبى ، و**هدف تقييمى** بعد خلقه ، كما يغنى أن البحث الأسلوبى لا يتم إلا من خلال عمل أدبى مبخوث .

وثمة نقاط التقاء بين الأسلوبية والبلاغة تتمثل في أنه إذا كان المنظرون لتحديد مفهوم الأسلوب يرون أن المخاطب يوائم بين طريقة الصياغة وأقدار سامعيه ، فليس هذا إلا ترديدا لما قال به البلاغيون العرب في تعريف بلاغة الكلام بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال .

فكلاهما يفترض حضور المتلقى في العملية الإبداعية ، إلا أن الأسلوبية قد جعلت هذا « الحضور » شرطا ضروريا لا كتمال عملية الإنشاء ، بل إن المتلقى — من المنظور الأسلوبى — هو الذى يبعث الحياة فى النص بتلقيه وتذوقه .

أما البلاغة فالمتلقى عندها لا يشكل إلا جانبا واحدا من الجوانب المتعددة لمفهوم « مقتضى الحال » الذى يعنى أن « مقامات الكلام متفاوتة ، فمقام التنكيري بيان مقام التعريف ، ومقام الإطلاق بيان مقام التقييد ، ومقام التقديم بيان مقام التأخير ، ومقام الذكر بيان مقام الحذف ، ومقام القصر بيان مقام خلافه ، ومقام الفصل بيان مقام الوصل ، ومقام الإيجاز بيان مقام الإطناب ، وكذا خطاب الذكى بيان خطاب الغبى » (٤٩) .

والمتلقى وإن كان يمثل من المنظور البلاغى ركنا واحدا من أركان العملية الإبداعية ، إلا أنه ركن هام قد يؤدى إهماله إلى إفساد عملية التبليغ وإلى فشل المتكلم فى التوصيل . يقول بشر بن المعتمر ( ت ٢١٠ هـ ) : « ينبغى أن تعرف أقدار المعانى فتوازن بينهما وبين أوزان المستمعين ، وبين أقدار الحالات ، فتجعل لكل طبقة كلاما ، ولكل حال مقاما ، حتى تقسم أقدار المعانى على أقدار المقامات ... وأقدار المستمعين على أقدار الحالات » (٥٠) .

وتختلف نظرة الأسلوبية إلى النص عن مثيلتها البلاغية ، فالأسلوبية ترى أن النص كيان لغوى واحد بدوالة ومدلولاته ، ولا مجال للفصل بينهما ، أو لبحث أحد الجانبين دون الآخر ، من حيث إن أولهما مفض إلى الآخر .

أما البلاغة فقد قامت على ثنائية الأثر الأدبى ، بمعنى الفصل بين « الشكل » و « المضمون » ، بل فى نطاق الشكل تميز البلاغة بين فصاحة المفرد وفصاحة الكلام وفصاحة المتكلم ، كما تفرق بين فصاحة المتكلم وبلاغته .

والفصل بين الشكل والمضمون يعود إلى التمييز القديم فى البلاغة العربية بين « اللفظ » وهو صورة العمل الأدبى و « المعنى » وهو مفهومه والمراد منه .

وترجع التفرقة بين الشكل والمضمون إلى تأثير البلاغيين بالمنطق ، ومحاولة الربط بين المصطلحات المنطقية ومثيلتها اللغوية (٥١) .

ولعل النظرية البلاغية التى لا نجد فيها هذه الثنائية أو التشيع لأى من ركنى العمل الأدبى هى ما جاء بها عبد القاهر السجرجانى ( ت ٤٧١ هـ ) الذى يَرُدُّ ججة من يرى أن البلاغة



والفصاحة تعودان إلى اللفظ فحسب ، وأن الفضيلة ترجع إلى الألفاظ لذاتها ، فأنصار هذا الاتجاه قد « فخموا شأن اللفظ وعظموه حتى تبعهم في ذلك من بعدهم وحتى قال أهل النظر : إن المعانى لا تتزايد وإنما تتزايد الألفاظ ، فأطلقوا كما ترى كلاما يوهم كل من يسمعه أن المزية في خلق اللفظ » (٥٢) .

وعلى رأس هؤلاء الذين تشيعوا للألفاظ يأتى الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) بمقولته الشائعة التى يذهب فيها إلى أن « المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ ... » (٥٣) .

ودليل عدم صحة هذا رأى — فى رأى عبد القاهر — « أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك فى موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك فى موضع آخر » (٥٤) .

وكما حمل عبد القاهر الجرجانى على من ينحازون للألفاظ ويردون إليها كل مزية ، يرفض أيضا الانتصار للمعانى والتحيز التام لها باعتبار أنه « محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه » (٥٥) .

ثم يقيم رباطا بين الألفاظ والمعانى التى تتصافر جميعا وتشكل — فى النهاية — ماهية العمل الأدبى . ولا يميز لأى من العنصرين على الآخر ، فإذا كانت الألفاظ هى التى تبرز المعانى وتظهرها وتنقلها من ذهن قائلها وفكره إلى حيز الوجود ، فإن المعانى هى ما يستخلص من عملية انتظام المفردات فى هيئتها المعلومة .

فعبد القاهر إذ يرفض مبدأ الفصل بين « الشكل » و « المضمون » فى العمل الأدبى ، ولا يقبل بهذه الثنائية التى شاعت فى الحقول البلاغية ، يأتى بنظرية أطلق عليها مصطلح « النظم » ويعنى به ترتيب الكلام ترتيبا معلوما بحيث يكون كاشفا عن المعانى فى الذهن « فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض ، وليس هو النظم الذى معناه ضم الشئ إلى الشئ كيف جاء وافق » (٥٦) .

وهذا الانتظام بين الألفاظ « يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضع علة تقتضى كونه هناك وحتى لو وضع فى مكان غيره لم يصلح » (٥٧) .

وما قاله عبد القاهر هو ما يردده دى سوسير وتلامذته حين نظروا إلى النص باعتباره كيانا واحدا ، بحيث إن كل جزء منه يوصل إلى آخر ، ولا سبيل إلى دراسة العمل الأدبى إلا على أساس من التمازج الكامل بين عناصره . وتستند نظرية النظم — عند الجرجانى — على علمى النحو والمعانى ، فاستبدال اسم بفعل أو فعل باسم أو حرف بغيره فى السياق يؤدى حتما إلى تغير فى المعنى . والتقديم والتأخير والتعريف والتكثير وغير ذلك مما يبحثه علم المعانى أمور ينبغى على المنشئ مراعاتها فى إنشائه .

و يتعرض حازم القرطاجنى (٦٠٨هـ — ٦٨٤هـ) لمفهوم الأسلوب فيبحثه في القسم الرابع والأخير من كتابه «متهاج البلغاء» وسراج الأدباء». و يقسم حازم الشعر إلى الجدى والهزلى ثم يدرس ألوان الشعر وأغراضه وموضوعاته ثم يبحث الأساليب الشعرية بأنواعها ، وأخيرا يتحدث عن مذاهب الشعراء وماآخذهم في نظمهم ، وقضية نقد الشعر والمفاضلة بين الشعراء .

وحازم — في دراسته هذه — يرى أن الأسلوب ينصب على الجوانب المعنوية . يقول : « ولما كان الأسلوب في المعانى بإزاء النظم فى الألفاظ وجب أن يلاحظ فيه من حُسن الاطراد والتناسب والتلطف فى الانتقال عن جهة إلى جهة والضرورة من مقصد إلى مقصد ما يُلاحظ فى النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة » (٥٨) .

ومعنى ذلك أن حازما يجعل الأسلوب مقابلا للنظم ، والمعانى مقابلة للألفاظ ، وهو بهذا يحصر الأسلوب فى إطار المعنى ، ويفصل بين المعانى والألفاظ . كما أن مصطلح النظم — عنده — يشير إلى انتظام الألفاظ — دون المعانى — فى هيئة معينة .

والاختلاف بين نظرتى عبد القاهر وحازم للأسلوب ينبع من أن عبد القاهر لم يفصل بين الألفاظ ومعانيها ، فهما — فى رأيه — عنصرا العمل الأدبى اللذان يكونان ماهيته ، أما حازم فالأسلوب — عنده — يشير إلى انتظام المعانى وتناسبها وحسن الانتقال من مقصد إلى آخر .

ونظرية عبد القاهر — كما وضحت — تلتقى والأسلوبية فى الكثير : فثمة اتفاق على أنه لا فصل بين الدوال « الشكل » والمدلولات « المضمون » وإجماع على فكرة « تكاملية » النص ، وتنبيه إلى أهمية المخاطب فى عملية الإبلاغ .

#### (٤) الأسلوبية فى إطار النقد الأدبى :

النظام اللغوى — كما حدده دى سوسير — ذو مستويين : مستوى اللغة ومستوى الخطاب ، ويتفرع عن المستوى الثانى مستويان : أولهما الخطاب العادى ، وثانيهما الخطاب الأدبى .

وهدف كل خطاب عادى إيصال المعانى ونقل الأفكار النفعية بين الناس ، أما الخطاب الأدبى فيتجاوز تلك الدائرة الإيصالية بهدف إقناع المتلقى وإمتاعه .

والأسلوبية — بهذا — علم وصفى يُعنى ببحث الخصائص والسمات التى تميز النص الأدبى بطريقة التحليل الموضوعى للأثر الأدبى الذى تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية ، ومن هذه النقطة تتحدد علاقة الأسلوبية والنقد الأدبى بزوايا التقارب والتباعد ونقاط الاتفاق والاختلاف . ويُعرّف النقد بأنه « نظر وتقليب فى الأدب ، وتذوق وتمييز له وحكم عليه ، أى أن يحق له وبجمله

الأدب ، ومهمة الارتقاء به في سلم الفن وغايته السمو به إلى أعلى مراتب الجمال والإحسان ، ( ٥٩ ) .

وللنقد اتجاهات شتى ، منها ما يعنى ببحث النص في إطار الظروف التاريخية والعوامل السياسية والفكرية والاجتماعية السائدة ، باعتبار أنها تنعكس — أراد الكاتب أم لم يُرَد — على إنتاجه الأدبي . يُضاف إلى ذلك أن الكاتب الغد لا ينسلخ عن قضايا مجتمعه ومؤثراته وإنما يعيش فيها من خلال ما يكتب . ومنها ما يهتم بالنواحي النفسية للكاتب وأطوار حياته الأولى ، وما قد يعانيه من مشكلات أو عُقْد تكون قد ترسبت في أعماقه فتؤثر فيما ينشئه . فلا مجال لدراسة النص — حسب هذا الاتجاه — بمعزل عن تلك الظروف النفسية .

ومن الاتجاهات النقدية ما ينظر إلى الأثر الأدبي على أنه يعكس المذهب العقائدي والرؤية الفكرية لدى الكاتب . وجلى أن النقد — بهذه الصورة — قد « اتجه اتجاهات جديدة ، إذ دُعِمت الصلة بينه وبين العلوم الإنسانية وخاصة علوم الاجتماع والنفس ، وظهرت فيه دراسات كثيرة تتجه إلى ما وصل إليه الدارسون في هذه العلوم من نظريات وقواعد وقوانين » ( ٦٠ ) .

والأسلوبية والنقد يلتقيان من حيث إن مجال دراستهما هو الأدب وبتحديد أدق النص الأدبي ، لكن الأسلوبية تدرس الأثر الأدبي بمعزل عما يحيط به من ظروف سياسية أو تاريخية أو اجتماعية أو غيرها فمجال عملها النص فحسب . أما النقد فلا يغفل — في أثناء دراسته للنص — تلك الأوضاع المحيطة به .

هذا بالإضافة إلى أن الأسلوبية تُعنى أساسا بالكيان اللغوي للأثر الأدبي ، فعملها يبدأ من لغة النص وينتهي إليها ، بينما يرى النقد أن العمل الأدبي وحدة متكاملة وأنه ينبغي أن يُدرس بكل عناصره الفنية ، وما للغة — حينئذ — إلا أحد تلك العناصر . وما يشوه العملية النقدية شيوع الذاتية والانطباعية ، لذا يجب على الناقد أن يتجرد من ذاتيته حتى « يصبح النقد موضوعيا لا أثر فيه لشخصية الناقد ولا لأي إحساس له آخر أو معرفة أخرى فيرضى عن أثر ويسخط على أثر » ( ٦١ ) .

أما الأسلوبية — ومحور دراستها اللغة فحسب — فالذاتية والانطباعية تكاد أن تكونان منعدمتين فيها ، فاللغة في يد الناقد الأسلوبى أشبه بمُرْكَب كيميائي في تجربة معملية فهو يؤدي ذات النتيجة — إذا خضع لنفس الظروف — مهما تعددت التجارب .

ولا يعنى ذلك أن شخصية الباحث الأسلوبى محوّة محو بحيث لا إحساس بها مطلقا ، فهي موجودة بصورة منا ، وهذا الوجود منشؤه أن ثمة علاقة قائمة على التخيز الموضوعى تقوم بين الناقد الأسلوبى والعمل الأدبي الذى يدرسه ، وعليه « ينبغي أن تكون الأسلوبية نقداً يحدوه تَلَطُّف وإعجاب ، إذ لا سبيل إلى استيعاب الأثر الأدبي إلا من داخله ومن حيث هو كل ، وذلك ما يستوجب التعاطف مع الأثر وصاحبه » ( ٦٢ ) .



والتعاطف مع النص يسبق عملية النقد الأسلوبى ، فهو لازم لاختيار العمل الأدبى موضوع الدراسة الأسلوبية ، ولا تأثير له على العملية التحليلية ، « لهذا يصرح بعض علماء الأسلوب بأن الناقد الأسلوبى لا يمكن أن يدرس عملاً لا يتذوقه . وإذا بدا أن هذه الخاصية للنقد الأسلوبى تضيق عمل الناقد فلا شك أنها تزيد عمقا وصدقاً » (٦٣) .

وثمة علاقة بين الأسلوبية النفسية والاتجاه النفسى فى النقد ، فكلاهما يُخضع النص لمعايير علم النفس ومقاييسه ، وكلاهما يحاول الوقوف على الظروف النفسية والمراحل المبكرة لطفولة الكاتب ومدى تأثيرها على كتاباته . وقصور المنهجين يتمثل فى أنهما قد يعتمدان على النص لتأكيد ما سبق استخلاصه من نتائج . فالنص — عند أصحاب الاتجاهين النفسيين — يقع فى هامش اهتماماتهم وليس فى بؤرتها .

والأسلوبية — وإن كانت قد تفرعت من النقد الأدبى ، الذى هو أقدم منها فى مجال دراسة الأدب ، إلا أنها قد انسلخت عنه فى النهاية واستقلت بذاتها .

و يرجع ظهور الأسلوبية — فى رأى البعض — إلى « عدم وجود مدرسة نقدية عربية حديثة ترود القمم الباهرة التى لاحت آفاقها بفضل التطور الكبير الذى حدث فى النظرية اللغوية المعاصرة والذى فتح المجال أمام « الأسلوبية المعاصرة » وكثير من مدارس النقد الحديث التى أخذت فى الظهور تباعاً » (٦٤) . كما يرجع إلى ما تنسم به الأسلوبية من موضوعية فى البحث وعقلانية فى المنهج تجنبان الناقد الأسلوبى مزالق كثيرة قد لا يستطيع أصحاب المذاهب النقدية المختلفة الانفلات منها .

ورغم نقاط الالتقاء بين الأسلوبية والنقد الأدبى إلا أن التكامل بينهما « قد أعاقه تنافر سببته الضرورة البغيضة التى قدم بها عالم اللسانيات نفسه : إدعاء الدقة العلمية ، هوس باستعمال الكثير من المصطلحات المركبة العويصة ، تباه بالتقنيات التحليلية ، احتقار لكل ما هو ذاتى أو انطباعى أو ذهنى ، وباختصار لكل ما هو خارج اللغة » (٦٥) .

وفيما يتصل بعلاقة الأسلوبية بالنقد هناك رأيان :

الأول : ويرى أن الأسلوبية — وهى علم الأسلوب — أضحت مغايرة للنقد الأدبى ، ولكنها ليست هادمة له أو وريثة ، وعلة ذلك أن اهتمامها لا يتجاوز لغة النص ، فوجهتها — فى المقام الأول — وجهة لغوية ، أما النقد فاللغة — عنده — هى أحد العناصر المكونة للأثر الأدبى . معنى هذا أن الأسلوبية « قاصرة عن تخطى حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبى بالاحتكام إلى التاريخ ، بينما رسالة النقد كامنة فى إمطة اللثام عن رسالة الأدب ، وفى النقد إذن بعض ما فى الأسلوبية وزيادة ، وفى الأسلوبية ما فى النقد إلا بعضه » (٦٦) .

أما الثاني : وهو مخالف لسابقه — فيذهب إلى أن النقد « قد استحال إلى نقد للأسلوب وصار فرعاً من فروع علم الأسلوب ، ومهمته أن يمد هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير جديدة » (٦٧) .

ويعني هذا الرأي أن النقد سيقصر بحثه على الجانب اللغوي للنص الأدبي وسينصرف عما عداه من عوامل وظروف مختلفة تشكل جانباً هاماً في العملية النقدية مما يؤدي إلى محي النقد الأدبي وقيام صرح الأسلوبية وحدها التي لا تستطيع أن تكون عوضاً عن النقد الأدبي .

فالأسلوبية والنقد متواجدان في خطين متوازيين لا يتدجان وإن كانا يتقاطعان في بعض النقاط . ووجود عناصر مشتركة بينهما واتفاقهما في سمات بعينها لا يعنيان نشوء التمازج الكامل ، كما أنه ليس حتمياً أن يكون بقاء أحدهما مرتبطاً بزوال الآخر .

### ثالثاً : الأسلوبية في إطار الدراسات اللغوية والنقدية المعاصرة :

#### (١) مفهوم الأسلوبية :

تعددت اتجاهات الأسلوبية منذ ظهورها في مطلع هذا القرن ، فكان منها (علم الأسلوب العام) الذي يُعنى بالتنظير لدراسة الأسلوب ، و (علم الأسلوب التطبيقي) وهو ذو فرعين :

أولهما : يتناول بالدراسة الأنماط التعبيرية في حقل لغوي بعينه مثل لغة المشتغلين بمهنة معينة أو لغة الصحافة ..

والآخر : يدرس خصائص الأسلوب عند كاتب بعينه في كل إنتاجه الأدبي أو بعضه أو أحد مؤلفاته .

وينبغي أولاً أن نحدد مفهوم كل من الأسلوب والأسلوبية . أما كلمة « أسلوب » (Style) ، التي اشتق منها (Stylistics) فتستخدم — غالباً — للإشارة إلى عدد من الأشكال المختلفة للغة (٦٨) ، وهذا المصطلح رغم شيعه في مجالات متعددة إلا أن معناه الأصلي خاص بطريقة الكتابة .

وترجع كلمة (Style) إلى الكلمة اللاتينية (Stilus) التي تعني الريشة أو القلم أو أداة الكتابة ، ثم انتقلت الكلمة من معناها الأصلي الخاص بالكتابة واستخدمت في فن المعماري ونحت التماثيل ثم عادت مرة أخرى إلى مجال الدراسات الأدبية (٦٩) .

وثمة اتجاهان في تعريف الأسلوب : أولهما يراه « بوصفه ترابطاً منطقياً وشكلاً وبنية ، وإجمالاً بوصفه تجمعاً متناسقاً متفرداً لأنواع عامة متعددة داخل عمل خاص ، هذا المفهوم يمكن أن نجده في

أمريكا في عمل كلينث بروكس (٧٠) Cleanth Brooks وفي ألمانيا عند ولفجانج قيصر (٧١) Wolfgang Kayser وفي روسيا عند فيكتور فينوجرداوف (٧٢) Victor Vinogradov

أما الاتجاه الثاني: فينظر إلى الأسلوب على أنه انحراف عن النمط، وانتهاك له ومخالفة. وَيُعَدُّ شيبترز (٧٣) في ألمانيا وبير جيرو (٧٤) Pierre Guiraud في فرنسا نصيري هذه النظرية (٧٥).

وإذا كان الأسلوب شكلا لغويا وواجهة تعبيرية فاللغة — كما يصفها العالم النفسى اللغوى الروسى ليف فيجوتسكى Lev Vygotsky — هى « بلوغ الذروة لسلسلة من العمليات النفسية الداخلية » (٧٦). معنى ذلك أن الأسلوب يعكس نمط التفكير عند صاحبه وإحساساته وانفعالاته، و« يكشف كلا من الشخصية الفردية للمنشئ والعادات اللغوية العامة للمجتمع الذى يعيش فيه » (٧٧). فالأسلوب واللغة والتفكير عناصر ثلاثة تتضافر لتشكيل عملية التبليغ واللغة هى الوساطة التى ينتقل بها التفكير من الحيز العقلى الداخلى إلى الواقع الأسلوبى الخارجى أى من اللامرئى إلى المرئى وهى بهذا « مجموعة من الوسائل التعبيرية التى ترتبط فى آن واحد بالتفكير » (٧٨). والكاتب فيما يبدعه « يضيف عناصر مؤثره تعكس — جزئيا — ذاته والقوى الاجتماعية التى يرتبط بها » (٧٩).

## (٢) اتجاهات الأسلوبية :

يقسم بير جيرو الأسلوبية المعاصرة إلى اتجاهين كبيرين متعارضين هما : « الأسلوبية التقليدية ورائدها بالى ، والأسلوبية الجديدة التى نبعث من البنيوية عن طريق جاكبسون ، وكلاهما يُعرَّف الأسلوب بأنه الشكل المميز للنص » (٨٠).

ويختلف الاتجاهان فى بحث الأسلوب ؛ فبينما « تبحث الجماعة الأولى عن مصدر تحديده فى دراسة الخواص الأسلوبية للرمز « الشفرة » ، فإن الجماعة الأخرى تبحث عنه عن طريق وصف البنى الداخلية للرسالة (٨١)

أما بول دوهرتى Paul C. Doherty فيرى أن الأسلوبية الحديثة تنبع من مصدرين رئيسيين أولهما « يتمثل فى عمل شارل بالى وخلفائه فيما سُمى المدرسة الأسلوبية الفرنسية » (٨٢)، وثانيهما « سُمى المدرسة الألمانية ، وهذا يرجع إلى تأثير كارل فوسلر Karl Vossler وليوشبيتزر وغيرهما » (٨٣).

وتختلف المدرسة الفرنسية فى دراسة الأسلوب عن مثيلتها الألمانية ، إذ تهتم الأولى — اعتمادا على التفرقة بين اللغة والكلام — « بمظاهر الكلام ذات الأهمية الكامنة فى طاقتها التدوينية



## والأسلوبية تتحدد في ثلاثة مجالات رئيسية :

### المجال الأول : الأسلوبية النظرية (Theoretical Stylistics)

وهي التي تسعى إلى التنظير للأدب من منطلق اللغة المستخدمة في النص الأدبي ، وتطمح إلى « أن تصل يوما ما إلى تفسير أدبية الخطاب الإبداعي بالاعتماد على مكوناته اللغوية ، وهذا ما يجعل لها التعويل المطلق على اللسانيات بمختلف فروعها » (٩٠) . فالأسلوبية النظرية تهدف إلى إرساء القواعد النظرية التي ينطلق منها الناقد الأسلوبى في تحليل النص .

### المجال الثانى : الأسلوبية التطبيقية (Applied Stylistics)

وغايتها تعرية النص الأدبي وإظهار خصائصه وسماته من حيث إنه شكل فنى يبغي المنشئ عن طريقة التأثير والإقناع ، ومدخلها في التطبيق هو لغة الأثر الأدبي . وإذا كانت الأسلوبية النظرية تتسم بالاستقرار على مناهج بعينها ، فإن الأسلوبية التطبيقية تعاني من تعدد اتجاهاتها وتشعبها ، كما أن الترابط المنهجي بين كلا المجالين — التنظيرى والتطبيقى — يكاد يكون منعدما .

### المجال الثالث : الأسلوبية المقارنة : (Comparative Stylistics)

وتعتمد المقارنة أساسا ولا تتجاوز حدود لغة واحدة ، وهي تدرس أساليب الكلام في مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة لتبين خصائصها المميزة عن طريق مقابلة بعضها ببعض الآخر لتقدير أدوارها المختلفة في بناء صور الجمال في النصوص الأدبية .

وتقتضى عملية المقارنة الأسلوبية حضور نصين فأكثر ، ولا بد من وجود عنصر أو عناصر مشترك بين النصوص المقارنة كالاتشارك في الموضوع ، أو الغرض العام ، مع الاتشارك في المؤلف أو عدم الاتشارك فيه ، أو الاتشارك في المؤلف مع اختلاف الموضوع أو الغرض أو جنس الكتابة (٩١) .

أى أن الأسلوبية المقارنة تحصر نفسها في إطار اللغة الواحدة ولا تتجاوزها ، وهي بهذا تختلف اختلافا بَيِّنًا عن الأدب المقارن الذى يدرس علاقات التأثير والتأثر بين الآداب العالمية ، أو فى آداب أمة بعينها ، أو فى نطاق اللغة الواحدة .

### (٤) وظيفة الأسلوبية :

الأسلوبية تعتمد البنية اللغوية للنص منطلقا أساسيا فى عملها ، وتتمثل وظيفة البحث

الأساسية (١٠) ، كأن تكون ألفاظا معينة تكتسب أهميتها بسبب موقعها السياقي ( لفظ يستخدم بطريقة تهكمية مثلا) أو ترجع قيمتها إلى أهميتها النصية البالغة بدرجة أكبر من معناها المعجمي (١١) ، بينما اهتمام المدرسة الألمانية ينصب على العمل الأدبي كله بدرجة أكبر من اهتمامها بعناصر معبرة فيه (١٢) .

ويقوم اتجاه بالي - وهوراند المدرسة الأسلوبية الفرنسية - على التمييز بين « الأسلوبية الداخلية التي تدرس توازن المؤثرات وتضادها تجاه العناصر الذهنية في إطار اللغة الواحدة ، والأسلوبية الخارجية أو المقارنة التي تقارن هذه الملامح للغة الواحدة مع مثيلتها في لغة أخرى » (١٣) .

أما الناقد الأمريكي رينيه ويليك René Wellek فيرى أن الأسلوبية « تنقسم إلى نظامين هامين مختلفين : دراسة الأسلوب في كل النطق اللغوي ، ودراسة الأسلوب في أعمال الأدب الخيالي » (١٤) .

ويمكننا أن نميز عنده بين ثلاثة مجالات للأسلوبية ، فهناك ( الأسلوبية التي تدرس لغة واحدة ) ، و ( الأسلوبية المقارنة ) وتقارن الأساليب في اللغات المختلفة ، ومن روادها إدوارد ويشلر Edward Wochssler و كارل فولسر ، وماكس دتشين Max Deutshbein وليوشبيتزر ، و ( الأسلوبية العامة ) التي تدرس التعبيرات المجازية التي تتخلل أية لغة (١٥) . أي أنها تضع الأساس النظري لدراسة الأسلوب .

### (٣) مجالات الأسلوبية :

منذ أن ظهرت الأسلوبية في العصر الحديث على يد العالم اللغوي السويسري بالي وهي تحاول أن ترسي أسسا ومناهج علمية في البحث الأسلوبي بهدف إضفاء الشرعية العلمية عليه ، وانتزاع الاعتراف به من النقاد واللغويين والمشتغلين بالدراسات الأدبية .

والمناهج الأسلوبية تتسم رغم تشعبها بالحياد الموضوعي والبعد عن الذاتية مما يجعلها أقرب إلى طبيعة العلم . وليس أدل على ذلك من أن كثيرا من المصطلحات الشائعة الآن في البحث الأسلوبي إنما هي مصطلحات علمية استعارتها الأسلوبية من مختلف فروع العلم : الكيمياء والفيزياء والرياضيات وغيرها .

وليس هذا تأثرا شكليا بروح العلم ؛ إذ إن اعتماد البحث الأسلوبي في تحليله للأثر الأدبي على اللغة التي يتشكل منها النص وإغفاله كل الجوانب الهامشية المتصلة به : التاريخية والاجتماعية والنفسية وغيرها كفيلا أن يتحقق الموضوعية وانعدام الآراء الانطباعية .

الأسلوبى فى « فحصى الأنواع المؤثرة ، ودراسة الوسائل التى تعبر بها اللغة ، والعلاقات التبادلية وتحليل النظام التعبيرى (٩٢) » .

فالأسلوبية تعنى دراسة النصوص سواء أكانت أدبية أم غير ذلك ، وذلك عن طريق تحليلها لغويا بهدف الكشف عن الأبعاد النفسية والقيم الجمالية والوصول إلى أعماق فكر الكاتب من خلال تحليل نصّه .

فطول الجملة أو قصرها وغلبة الأفعال فيها أو الأسماء واستخدام الحروف بطرائق معينة ووفرتها أو ندرتها وتحليل الأصوات اللافتة للانتباه ودراسة الأوزان ودلالاتها وغير ذلك من ملامح وخصائص يتصف بها النص .. كل هذا وهو مجال بحث الأسلوبية . وأى تغيير فى ترتيب أجزاء الجملة يتبعه تغيير فى المعنى ، فالألفاظ — كما يقول باسكال Pascal ذات الترتيب المختلف لها معان مختلفة ، والمعانى ذات الترتيب المختلف لها تأثيرات مختلفة » (٩٣) .

ومعنى ذلك أن ثمة علاقة وثيقة بين الشكل والمحتوى ، والفصل بينهما قد يكون لازما فى أحوال معينة إلا أنه « لا يمكن أن يكون أمرا صارما فالألفاظ لها معان وعلاقات بالأشياء ، والسياق اللغوى هو الخبرة الإنسانية برمتها ، ولذلك فمن المستحيل فصل دراسة الأسلوب عن محتوى العمل » (٩٤) ، فأية دراسة أسلوبية ينبغى أن تقوم على الرفض الحاسم للفصل بين المحتوى والشكل ؛ لأن العمل الأدبى وحدة واحدة فلا انفصال للمعنى عن الأسلوب (٩٥) .

### (٥) مدخل الدراسة الأسلوبية :

تتفق كافة الاتجاهات الأسلوبية على أن المدخل فى أية دراسة أسلوبية ينبغى أن يكون لغويا ، فالأسلوبية « تعنى دراسة الخطاب الأدبى من منطلق لغوى » (٩٦) . لذا فهى « تعتمد على علم اللغة بطريقة ما ، لأن الأسلوب لا يمكن تحديده بوضوح دون الرجوع إلى النحولكن حيث إن هدف التحليل النحوى — أساسا — إنبائى فالتحليل الأسلوبى — فى الأصل — تبويى (٩٧) » .

فالنحو عنصر هام فى الأسلوب « والأخطاء النحوية قد تكون أخطاء فى التفكير لا مجرد أخطاء فى التذوق » (٩٨) ، لذلك فالاعتماد على المعيار النحوى فى الدراسة الأسلوبية ضرورى حتى يستطيع الباحث الأسلوبى الحكم على مدى انحراف الكاتب عن النمط المؤلف ، فليس ثمة أسلوب دون نحو « إذا فهم الأسلوب على أنه أحد عناصر النص ، أو الفصلة الأخيرة عندما ينسحب الصرف والنحو والمعجم ، وجب أن تتفق مع جراى (٩٩) Gray على أن مثل هذا العنصر الأسلوبى غير موجود » (١٠٠) والباحث الأسلوبى عليه أن يلاحظ — فى أثناء تحليلاته — أن هناك فرقا بين البنية النحوية والنموذج النحوى ، فالبنية النحوية هى الطريقة المميزة لترتيب الألفاظ فى



الجملة . والنبر، والتنغيم، والنهيات، كلها تشكل الأطار العام لهذه الجملة . أما النموذج النحوى فهو يشير إلى «عملية ترتيب الألفاظ فى إطار معين بحيث إذا استبدلت كلمة بأخرى لا يتغير معنى الترتيب» (١٠١) . فتغير الألفاظ أو استبدالها بغيرها فى النموذج النحوى يتبعه تغير فى المعنى العام لا فى معنى الترتيب .

مثال ذلك الجمل التالية :

I m here, You are here, He is here, I was here, you were here,

He was here, etc...

هذه الجمل ليست إلا أمثلة لنموذج واحد يتكون من «فاعل ورابط» والظرف المسند (١٠٢) . أما إذا تغير الترتيب بحيث يصبح اللفظ ذا دلالة مختلفة تبع ذلك تغير فى المعنى وصار المعنيان مختلفين رغم تشابه تركيب النموذجين فى بعض العناصر، مثال ذلك التركيب (١٠٣) He Feels فى الجملتين :

— He feels the leather . ( e.g with his fingers ) . — He feels fine

ويعد النحو عاملاً هاماً فى التحليل الأسلوبى ، فبينهما تناسب طردى من حيث إن تمكن الباحث من العلم بالنحو وقواعده يزيد من عمق التحليل الأسلوبى وثرائه، ومع ذلك « فالمرء يستطيع أن يحلل البنية اللغوية لنص من النصوص دون معرفة أصولية بالنحو لكن من الواضح أن هذه المعرفة ذات فائدة عظيمة » (١٠٤)

ولابد — ونحن نتحدث عن النحو — أن نحدد فكرة النحو التوليدى كما وصفه شومسكى . يقوم هذا الاتجاه الألسنى على التمييز بين القدرة اللغوية والأداء الكلامى . ويقصد بالمصطلح الأول القدرة على توليد العديد من الجمل استناداً إلى المعرفة بالقواعد اللغوية . كما يعنى استطاعة فهم الجمل التى ينطقها الآخرون أو يكتبونها . أما الأداء فمقصود به استعمال اللغة فى صورة منطوقة أو مكتوبة أى أداء اللغة بشكل فعلى وعملى . فالأداء يتم ارتكازاً على ما يمتلكه الفرد من القدرة اللغوية ، وهو ترجمة لما حصَّله منها . والجمل العديدة التى يمكن للفرد أن يكونها — دون أن يكون قد سمعها من قبل — استناداً إلى معرفته بقواعد لغته « ذات درجات متفاوتة من الكمال النحوى » (١٠٥) ، فمنها ما يتسم بالتعقيد أو اللاقبول . وثمة أحكام تطلق على العبارات أو الجمل أو الألفاظ مثل « قلق » و « مختصر » و « تأكيدى » (١٠٦) .

ومصطلحاً شومسكى « القدرة » و « الأداء » يقابلان مصطلحي سوسير « اللغة » و « الكلام » . والفرق بين اللغة والكلام هو فرق بين شكل لغوى جامد وواقع لغوى معيش ؛ فالاختلاف بين ( Dear ) و ( Darling ) هو اختلاف فى إطار اللغة ، لكن إذا همس إنسان

« Darling! » بطريقة خاصة لفتاة بعينها في مناسبة معينة فنحن ندخل ذلك في الكلام (Parole) (١٠٧).

ورغم تأثير سوسير في كافة الاتجاهات الأسلوبية بعده وتأثير معظم الألسنيين بنظريته إلا أن هناك نقدا يوجه إلى منهجه يتمثل في أننا عندما نبحث عن الاختيارات الأسلوبية نجدها « في الكلام ، لكن إذا حاولنا أن نصِف طبيعة الاختيارات التي حدثت فعلينا أن نعود إلى الخلف أي إلى اللغة » (١٠٨) ومرد ذلك أن « الاختيارات الأسلوبية مثلها أية ظواهر لغوية أخرى تظهر في الكلام لكنها توصف بالرجوع إلى اللغة » (١٠٩).

وحرية الاختيار في الإنشاء يُعنى بها الباحث الأسلوبى ، إذ الأسلوب — في نظر أصحاب هذا المنهج — هو اختيار لسمة لغوية واحدة من بين سمات عديدة ، يرى الكاتب أنها أكثرها دلالة على غرضه . وهذه الاختيارات نوعان : اختيارات معجمية وأخرى بنيوية . و « الأسلوبية تهتم بوجه عام بالاختيارات البنيوية أكثر من اهتمامها بالاختيارات المعجمية أى أنها تهتم بكيفية حديث شخص ما عن موضوع ما ، أكثر من اهتمامها بما يقول عنه » (١١٠) .

وثمة اتجاه آخر لا يرى في الأسلوب اختيارا بل ينظر إليه على أنه انحراف فردى عن النمط . وهذه الانحرافات ينبغى ألا تدرس بوصفها ضرورة شعرية وإبداعات فردية ، إنها — إلى حد ما — نتيجة للتلاعب بالمادة اللغوية المتاحة والاستخدام الجيد للإمكانات الكامنة في اللغة المنطوقة (١١١) .

ويعنى هذا وجود علاقة وثيقة بين اللغة والأسلوب أو بين علم اللغة والأسلوبية . فإذا كانت الأسلوبية تدرس « الكيفية » التى يُعبرُ بها المنشئ ، وهذه الكيفية تتبنى — أساسا — على لغة المنشئ ، فليس معنى ذلك أن كل وصف لغوى يعد دراسة أسلوبية ، فهذا الوصف اللغوى المجرد إن هو إلا علم اللغة التطبيقى (١١٢) . ويضاف إلى ذلك أن علم اللغة يهتم بالمستوى المثالى للغة فى إطارها النمطى بينما يتمحور اهتمام الأسلوبية حول بحث المستويات المنحرفة عن هذا المستوى المثالى ؛ فهناك ملامح لغوية فى أى نص رغم أهميتها السياقية إلا أنها لا تتجاوز حدود وظيفتها الإيصالية و « لذلك فالباحث الأسلوبى يرغب فى أن يُسقط من وصفه كثيرا من الملامح التى وصفها اللغوى بطريقة ملائمة و يذكر ملامح أخرى لم يستطع اللغوى — باعتباره لغويا — إعطاؤها اهتماما خاصا ، بل ربما لم يعرها أى اهتمام » (١١٣) .

من هنا تبدو أهمية الدراسة الأسلوبية فبرغم ارتكازها على لغة النص إلا أنها تتجاوز حدود الوصف اللغوى لهذا النص وتُعنى بما جعله علم اللغة خارجا عن محور دراسته أو بما أهمله من سمات لغوية سواء على المستوى الفونيمى أم على المستوى المورفيمى (١١٤) ، أى من حيث صوتيات اللغة أو بنيتها التركيبية . « ولذا ينبغى ألا تكون الدراسة الأسلوبية أمرا عَرَضِيًّا ثانويا ، بل تكون أول المراحل وأهمها فى التقييم الكلى للعمل » (١١٥) .

## (٦) موقع الأسلوبية :

لا يشك باحث في المكانة التي تحتلها الأسلوبية الآن في الدراسات المعاصرة . وعلى الرغم من أنها قد نشأت في إطار علم اللغة ، وأن مؤسسيها الأوائل هم في الأصل لغويون ، وبرغم أن اعتمادها الأساسي على اللغة التي يتشكل منها النص بوصفها مدخلا لدراستها ، إلا أن ثمة آراء ثلاثة في تحديد موقع الأسلوبية على الخريطة الألسنية :

### الرأى الاول : الأسلوبية فرع من علم اللغة :

و يرى أصحاب هذا الرأى أن « البحث الأسلوبى ينبغى أن يكون فرعاً من علم اللغة » (١١٦) ، و يتزعم هذا الاتجاه رينيه و يليك — الذى يرى أن الأسلوبية في مجالاتها الثلاثة التى حددها إنما هى جزء من علم اللغة (١١٧) وتيرنر ، G.W. Turner وابستين E.L. Epstein الذى يبلغ إيمانه بهذا الرأى حداً يجعله يقرر بأن أى تحليل لغوى سيتحول إلى تحليل للأسلوب (١١٨) .

وإذا كانت الأسلوبية ترتبط بعلم اللغة هذا الارتباط الوثيق فهل يعنى هذا أنها علمٌ مثله ؟ وهل يُكسبها ارتباطها به صفة العلمية التى هى سمة من سمات علم اللغة ؟ .

يتطلب هذا أن نثبت أولاً أن علم اللغة « علم » لأن ثمة من يدعى غير ذلك . فهاوسهولدر Fred W. Householder يزعم في كتابه

« Review in International Journal of American Linguistics » أن علم اللغة أدب وليس علماً ، و يناقش سول سابورتا Sol Saporta هذا الزعم و يفنده بقوله « إن الظاهرة تختلف دائماً عن الطريقة التى توصف بها . فقولنا إن الشعر يختلف عن العلم يماثل قولنا : إن النجوم مختلفة عن علم الفلك والصفة « علمى » لا تشير عادة إلى الظاهرة بل إلى طريقة الحديث عن أية ظاهرة . فما جعلَ علمَ الفلك علماً معارضاً لعلم التنجيم ليس حتماً أنه يتعامل مع أنواع مختلفة من الظواهر (١١٩) .

ثم يفترض سابورتا قرضين : ( ١ ) أن الشعر لغة ؛ ( ٢ ) أن أية ظاهرة تشتمل على شعريتين معالجتها بشكل علمى . ولذلك إذا كان الشعر لغة وعلم اللغة هو الدراسة العلمية للغة ، فإن علم اللغة هو أيضاً الدراسة العلمية للشعر » (١٢٠) .

ومعنى ذلك أن أية ظاهرة يمكن بحثها بطريقة علمية وأخرى غير علمية ، وما يحدد ذلك ليس ماهية الظاهرة ذاتها وإنما الوسيلة التى تُعالج بها . وإذا كان علم اللغة « علماً » لأنه يدرس اللغة بشكل علمى ، والأسلوبية ترتبط بعلم اللغة إلى الحد الذى يجعل البعض يقرر أنها جزء منه ، ولما كانت الأسلوبية تقومُ دراستها أساساً على التحليل اللغوى مستنده إلى صفة « الموضوعية » التى هى



شرط لازم لأى علم ، إذن يمكننا أن نقرر أن الأسلوبية علمٌ . نقول هذا رغم أن تيرنر وهو أحد الذين شددوا على وجوب ارتباط الأسلوبية بعلم اللغة ينفى عن الأسلوبية أن تكون علما (١٢١) .

وإذا كانت الأسلوبية علما يصدق عليها ما يتصف به العلم من خصائص وسمات ... فهل يعنى هذا أنه إذا قام باحثان كلٌّ بمفرده بتحليل لنصٍ واحد يصلان إلى ذات النتائج ؟ إنَّ الادعاء بوصولهما إلى نتيجة واحدة—من أجل إضفاء المزيد من الشرعية العلمية على الأسلوبية—يعد أمرا غير مقبول . وهنا يبرز تساؤل هل يرجع هذا الأمر إلى الاستعداد الفردى أم إلى الأوصاف السبئية التى يمكن أن تنصهر فى وحدة أعلى . (١٢٢) «والحق أن مرجع هذا الاختلاف يعود—أساسا—إلى النظرية أو النظريات الأسلوبية التى يمكن أن يستند إليها صراحة أى وصف» (١٢٣)

### الرأى الثانى : الأسلوبية حلقة وصل بين اللغة والأدب :

ويخالف أنصار هذا الرأى سابقهم ، إذ يرون أن « الأسلوبية ليست مجرد فرع من علم اللغة ، لكنها نظام مواز يفحص نفس الظاهرة من وجهة نظره الخاصة » (١٢٤) . وستيقن أولمان Stephen Ullmann وهو من أبرز دعاة هذا الرأى—لا يحدد المقصود بعبارته « نظام مواز » فهل يعنى هذا التوازى المخالفة فى المنهج ، وإن كان السير فى طريق واحد ؟ أم يعنى أن الأسلوبية وعلم اللغة—وهما حسب مقولة أولمان متوازيان—يصبان فى ذات المصب ، ويؤديان إلى نفس النتائج ؟

يُضاف إلى أن « وجهة النظر الخاصة بالأسلوبية » غير محددة المعالم والاتجاهات ، أهى نقدية أم بلاغية أم أدبية أم غير ذلك ؟ . ولعلنا نجد ثمة ارتباطا بين تعريف أولمان السابق للأسلوبية وتعريف سايس R . A . Sayce الذى يرى أنها يمكن أن تكون « بمثابة حلقة الوصل بين الدراسة العلمية للغة والدراسة الأدبية للأسلوب » (١٢٥) .

وهذا الربط بين علم اللغة ولأدب فى دراسة الأسلوب نجده أيضا عند شبيتزر الذى يرى أن الأسلوبية « يمكن أن تقيم جسرا بين علم اللغة والتاريخ الأدبى » (١٢٦) . والبحث فى الأسلوب لا يُنكر أنه أدب لكن ليس إلى الحد الذى يجعله يتيه فى مآهات الأدب وتستغرقه مفاهيمه ويتحول—فى النهاية—إلى انطباعات . وتبدو أهمية نظرة شبيتزر من حيث إن « أعظم مستند يعبر عن روح أمة من الأمم إنما هو أدبها الذى لا يعنى سوى لغته كما دونها متكلموها المختارون » (١٢٧) . واستنادا إلى الحقيقة السابقة يتساءل شبيتزر « هل نستطيع أن نفهم روح الأمة فى لغة أعمالها البارزة » (١٢٨) .

من هذه الزاوية تبدو أهمية البحث الأسلوبى فى إظهار سمات الأمة وخصائصها الفكرية . على أن شبيتزر يعود ويرجح كفة الجانب اللغوى على نظيره الأدبى فى بحث الأسلوب فيقرر أنه « من

أكثر التحديدات العلمية صرامة لأسلوب الفرد هو تحديد اللغوى الذى ينبغى أن يُحلَّ محل الملاحظات الانطباعية الطارئة لنقاد الأدب» (١٢٩). ورغم هذا الارتباط بين الأسلوبية والأدب فإن «النقاد يهتمونها بعدم الارتباط بالمفاهيم الأدبية» (١٣٠).

### الرأى الثالث : الأسلوبية مرحلة وسطى بين علم اللغة والنقد :

و يرى أصحابُ هذا الرأى أن الأسلوبية تحتل موقعا وسطا بين النقد الأدبى وعلم اللغة ، بل هى — فى نظرهم — تحوى كليهما معا «فالتركيب الاشتقاقى للكلمة يعنى أن الجزء Style ينتسب . السابق «النقد» وistics ينتسب إلى اللاحق «علم اللغة» (١٣١).

وثمة نقاط التقاء بين هذا الرأى وسابقه من حيث إن الأسلوبية ترتبط باللغة والأدب اللذين يمكن أن يتحركا — عن طريق عملية تقريب تدريجى — تجاه اللغة والنقد الأدبى (١٣٢).

وارتباط الأسلوبية بهذين النظامين لا يُخلُ باستقلاليتها ؛ فالتفاعل بين العلوم المختلفة والتأثير والتأثر كلها سمات صارت تميز العلوم العصرية ، ودليل هذا أن علم اللغة والنقد الأدبى — وهما ما ترتبط بهما الأسلوبية من بين ما ترتبط — « ليسا منفصلين تماما عن غيرهما من الأنظمة ، فكلاهما ذو علاقة مع علم النفس مثلا » (١٣٣).

وعلى الرغم مما يبدو من تباعد اتجاهى علم اللغة والنقد الأدبى ؛ إذ «يستطيع المرء أن يسلك طريقا لغويا دون الإشارة إلى النقد الأدبى كما أنه يمكنه الولوج فى النقد الأدبى دون أية إشارة إلى علم اللغة» (١٣٤). إلا أن هذا لا ينفى ارتباطهما ، وآية ذلك أن من اللغويين من يرى أن الناقد لا يمكنه استكمال العملية النقدية مستغنيا عن علم اللغة لأنه لابد أن يتدخل فى مناقشات عن اللغة (١٣٥).

فالأسلوبية — طبقا لهذا المفهوم — «تحتل موقعا متوسطا بين علم اللغة والنقد الأدبى ووظيفتها هى المتوسط بينهما . وبهذا الدور فإن مفاهيمها بالضرورة تنطوى على كل من هذين النظامين» (١٣٦).

ونرى أن هذا الرأى — الذى يذهب إلى أن الأسلوبية تقع فى مركز متوسط بين علم اللغة والنقد — هو أقرب الآراء إلى القبول من حيث إن الأسلوبية عندما ترتبط بهذين النظامين إنما تعتمد على لغة النص بوصفها مدخلا لتحليل ظواهره ودراسة العلاقات التى تنظمها سياقاته ، وأنها بهذا تقدم للناقد منهجا لغويا يمكن على أساسه أن يُقيم نقده الموضوعى .



- (١) د. طه وادي : جماليات القصيدة المعاصرة . دار المعارف ( ١٩٨٢ ) ص ٢٠١ .
- (٢) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب . نحو بديل ألسنى في نقد الأدب . الدار العربية للكتاب ، تونس ، ( ١٩٧٧ ) ص ٥٧ .
- (٣) أ — ورد في لسان العرب في مادة سلب :  
« يقال للسطر من النخيل : أسلوب . وكل طريق مُتَنَد فهو أسلوب . قال : والأسلوبُ الطريقُ والوجهُ والمذهبُ ، يقال أنتم في أسلوب شؤء ، ويجمع أساليب . والأسلوبُ : الطريقُ تأخذُ فيه . والأسلوب ، بالضم : الفنُّ ؛ يقال : أخذ فلان في أساليب من القول ، أي أفانين منه ، وإن أنفه لفى أسلوب إذا كان متكبرا » .  
ابن منظور : لسان العرب .  
تحقيق : عبد الله على الكبير ، ومحمد أحمد حسب الله ، وهاشم محمد الشاذلي ، دار المعارف ، ص ٢٠٥٨ .  
ب — و « ترجع الكلمة الإنجليزية Style « أسلوب » إلى كلمة لاتينية معناها ( آلة مستدقة الرأس تستعمل للكتابة ) وتظهر صورتها المصغرة في الكلمة الإيطالية Atileto . ثم حدث أن خلعت الآلة اسمها على نوع من الوظائف التي تقوم بها » .  
ستيفن أولمان : دور الكلمة في اللغة .  
ترجمة د. كمال بشر ، مكتبة الشباب ، القاهرة ( ١٩٧٥ ) ص ١٦٣ .
- (٤) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ص ٥٩ ، ٦٠ .
- (٥) أحمد الشايب : الأسلوب . دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية . مكتبة النهضة المصرية ، ط ٧ ص ١٣٤ .
- (٦) المرجع السابق : ص ٤٦ .
- (٧) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ص ٦٣ ، ٦٤ .
- (٨) د. محمود فهمي حجازي : مدخل إلى علم اللغة . دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ( ١٩٧٨ ) ط ٢ ص ١٣ .
- (٩) د. شكرى عياد : مدخل إلى علم الأسلوب . دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ( ١٤٠٢ هـ — ١٩٨٢ م ) ط ١ ص ٢٨ ، ٢٩ .  
وانظر : د. البدرأوى زهران : أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث . دار المعارف ( ١٩٧٧ ) ص ٢٢ .



- (١٠) أوستن وارين ورينيه ويليك : نظرية الأدب .  
ترجمة : محيى الدين صبحى ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ( ١٩٧٢ ) ص ٢٣٦ ، ٢٣٧ .
- (١١) د . إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ .  
الأنجلو المصرية ، ط ٤ ( ١٩٨٠ ) ص ١٠ ، ١١ .
- (١٢) أوستن وارين ورينيه ويليك : نظرية الأدب ص ٢٣٧ .
- (١٣) د . يوسف نور عوض : الطيب صالح في منظور النقد البنيوي .  
مكتبة العلم ، جدة ( ١٩٨٣ ) ص ٢٠ .
- (١٤) ستيفن أولمان : دور الكلمة في اللغة ص ١٥٣ .
- (١٥) د . يوسف نور عوض : الطيب صالح في منظور النقد البنيوي ص ١١٩ .
- (١٦) المرجع السابق : ص ٥٢ .
- (١٧) عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب ص ١٦٨ .
- (١٨) ترفتان تود وروف Tzvetan Todorov : الإرث المنهجي للشكلانية ترجمة وتقديم : أحمد المدينى ص ٥٩ .  
مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الأول ، السنة الثانية . دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، ربيع ١٩٨٢ .
- (١٩) المرجع السابق : ص ٥٨ .
- (٢٠) د . يوسف نور عوض : الطيب صالح في منظور النقد البنيوي ص ٣١ .
- (٢١) المرجع السابق : ص ٣١ .
- (٢٢) المرجع السابق : ص ٣٢ .
- (٢٣) من هذه المصطلحات : « الانزياح » ، و « التجاوز » ، و « الاختلال » و « الإطاحة » ، و « المخالفة » ، و « الشناعة » ،  
« الانتهاك » و « خرق السنن » ، و « ألحن » ، و « العصيان » ، و « التحريف » .  
انظر : عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب ص ٩٦ ، ٩٧ .  
و يقابل هذا عند البلاغيين العرب مصطلح « العدول » .  
انظر : د . محمد عبد المطلب : البلاغية والأسلوبية .  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ( ١٩٨٤ ) ص ١٩٨ .
- (٢٤) روجر فاوول Roger Fowler : اللسانيات ودراسة الأدب ترجمة د . سلمان الواسطي ص ٩٤ .  
مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الأول ، السنة الثانية .
- (٢٥) د . عبد الحكيم راضى : نظرية اللغة في النقد العربى .  
مكتبة الخانجي ص ٥٢٠ .  
وانظر : د . شكرى عياد : مدخل إلى علم الأسلوب ص ٦٧ .
- (٢٦) د . لطفى عبد البديع : التركيب اللغوى للأدب .  
النهضة المصرية ، ط ١ ( ١٩٧٠ ) ص ١٠٧ .
- (٢٧) أوستن ورينيه ويليك : نظرية الأدب ص ٢٣٦ .
- (٢٨) ريمون طحان : الألسنية العربية .  
دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط ١ ( ١٩٧٢ ) ص ١٣٥ .

- (٢٩) د. لطفى عبد البديع : التركيب اللغوى للأدب ص ١٣٧ .
- (٣٠) درس النحاة هذا التركيب تحت أسماء مختلفة :
- فسيبويه يبحثه تحت عنوان : « هذا الباب من الجزاء ينجزم فيه الفعل إذا كان جواباً لأمر أو نهى أو استفهام أو تمن أو عرض » .
- سيبويه : الكتاب . تحقيق وشرح : عبد السلام هارون ، الهيئة العامة للكتاب ، ج ٣ ص ٩٣ وابن هشام بطلق عليه « حذف جملة الشرط » .
- ابن هشام : مغنى اللبيب وبهامشه حاشية الشيخ محمد الأمير مطبعة عيسى الحلبي : ج ٢ ص ١٧٤ .
- أما ابن عصفور فيبحثه في « باب ذكر جوازم الفعل المضارع » .
- ابن عصفور : المقرب . تحقيق : أحمد عبد الستار الجوارى وعبد الله الجبورى ، مطبعة العاني بغداد ج ١ ص ٢٧٢ .
- (٣١) انظر : السيوطى : همع الموامع شرح جمع الجوامع .
- دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ج ٢ ص ٦١ .
- (٣٢) انظر : حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك . مطبعة عيسى الحلبي ج ١ ص ١٥ .
- (٣٣) انظر : سيبويه : الكتاب ج ٣ ص ١١٢ .
- وابن مالك : التسهيل .
- تحقيق محمد كامل بركات ، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة ، (١٣٨٨هـ — ١٩٦٨م) ص ٢٣٦ .
- والرمانى : معانى الحروف .
- تحقيق الدكتور عبد الفتاح إسماعيل شلبى ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ص ٧٤ . والنحاة يستثنون « إن » من هذا الحكم شريطة أن يكون الفعل ماضياً . وعلة هذا الاستثناء أنها أصل الجزاء ولا تفارقه .
- سيبويه : الكتاب ج ٣ ص ١١٢ ، ١١٣ .
- (٣٤) أبوأوس إبراهيم الشمسان : الجملة الشرطية عند النحاة العرب .
- مطابع الدجوى ، عابدين ، ط ١ (١٤٠١هـ — ١٩٨١م) ص ٣٢٥ .
- (٣٥) عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب ص ٥٢ .
- (٣٦) الخطيب القزوينى : الإيضاح فى علوم البلاغة .
- مطبعة صبيح (١٣٩٠هـ — ١٩٧١م) ص ١٠٧ .
- (٣٧) السيوطى : الإتيقان فى علوم القرآن .
- مطبعة الحلبي (١٣٧٠هـ — ١٩٥١م) ج ٢ ص ١٦٠ .
- (٣٨) السيوطى : الإتيقان فى علوم القرآن ج ٢ ص ١٦١ .
- (٣٩) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز . صحح طبعة وعلق حواشيه السيد محمد رشيد رضا . مطبعة صبيح . ط ٦ .
- (١٣٨٠هـ — ١٩٦٠م) ص ١٠٤ .
- (٤٠) ابن منان السخفاجى : سر الفصاحة . شرح وتصحيح : عبد المتعال الصمدى . مطبعة صبيح (١٣٨٩هـ — ١٩٦٩م) ص ٢٠٣ .
- (٤١) المرجع السابق ص ٢٠٣ .
- (٤٢) المرجع السابق ص ٢٠٣ .

- (٤٣) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين .  
تحقيق : د. مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ص ١٩٩ .
- (٤٤) الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ص ١٠٢ .
- (٤٥) السيوطي : الإتقان في علوم القرآن ج ٢ ص ٥٣ .
- (٤٦) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ١٦٩ .
- (٤٧) انظر : ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ١٠١ .  
والخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ص ٥ .
- (٤٨) ابن رشيق القيرواني : العمدة في صناعة الشعر ونقده .  
تحقيق : د. مفيد محمد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط ١ . ( ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م ) ج ١ ص ١٧٩ .  
١٨٠ .
- (٤٩) الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ص ٧ .
- (٥٠) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ١٥٣ .
- (٥١) انظر : عمرو التنوخي : الأقصى القريب في علم البيان .  
مطبعة السعادة ، ط ١ ( ١٣٢٧ هـ ) ص ٢ ، ٧ .
- (٥٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص ٥٦ .
- (٥٣) الجاحظ : الحيوان .  
تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، مطبعة الحلبي ، ط ١ ج ٣ ص ١٣١
- (٥٤) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص ٤٦ .
- (٥٥) المرجع السابق : ص ١٧٠ .
- (٥٦) المرجع السابق : ص ٤٨ .
- (٥٧) المرجع السابق ص ٤٨ .
- (٥٨) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء .  
تحقيق د. محمد الحبيب بن خوجة ، تونس ( ١٩٦٦ ) ص ٣٦٤ .
- (٥٩) د. محمد طاهر درويش : في النقد الأدبي عند العرب .  
مكتبة الشباب ( ١٩٧٧ ) ص ١٨ .
- (٦٠) د. شوقي ضيف : في النقد الأدبي .  
دار المعارف ، ط ٦ ( ١٩٨١ ) ص ٤١ .
- (٦١) المرجع السابق : ص ٤٩ .
- (٦٢) د. لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ص ١٠٧ .
- (٦٣) د. شكرى عياد : مدخل إلى علم الأسلوب ص ٣٩ .
- (٦٤) د. يوسف نور عوض : الطيب صالح في منظور النقد البنيوي ص ١٩ .



- (٦٥) روجر فاوئر: نظرية اللسانيات ودراسة الأدب ص ٨٣ .
- (٦٦) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ص ١١٥ .
- وانظر أيضا: د. يوسف نور عوض: الطيب صالح في منظور النقد البنيوي ص ٢٠٥ .
- (٦٧) د. لطفى عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب ص ٩٣ .

(68) J. P. Thorne, «Generative Grammar and Stylistic Analysis», in «New Horizons in Linguistics», edited by John Lyons, Penguin Books, 1972, P. 185.

(69) René Wellek, «Stylistics, Poetics and Criticism», in «Literary Style: A Symposium», edited by Seymour Chatman, Oxford University Press, London and New York, 1971, . P. 70.

(70) «The Well- Wrought Urn» (New York, 1974).

(71) Des Sprachliche Kunstwerk (Bern, 1959).

(72) Stilistika. Toorija Poeticheskoi Rechi. Poetika (Moscow, 1963).

(73) Stilistudien (Munich, 1961).

(74) La Stylistique (Paris, 1954).

(75) Todorov The Place of Style in the Structure of the Text, P. 30.

(76) E.L. Epstein, «Language and Style», Methuen & Co Ltd. London, 1978, P.18.

(77) Ibid, P.21.

(78) Nils Erik Enkvist, John Spencer and Michael Gregory, «Linguistics and Style», Oxford University Press, 1978, P. 14.

(79) Ibid, P. 14.

(80) Pierre Guirayd±Immanenc and Transitivity of Stylistic Criteria, in «Literary Style: A symposium ,edited by Seymour Chatman,P 16.

(81) Ibid, P. 16.

(82) Paul C. Donerty, «Stylistics- A Bibliographical Survey» in «Literary Style: A Symposium», P.303.

(83) Ibid, P.303.

(84) Ibid, P. 303.

(85) Ibid, P. 303.

(86) Ibid, P. 303.

(87) N. E. Enkvist, «Linguistics and Style», P. 15.

(88) René Wellek, «Stylistics, Poetics and Criticism», P.65.

(89) Ibid, P. 66.

(٩٠) عبد السلام المسدي : التضايف الأسلوبية وإبداعية الشعر نموذج « ولد الهدى » .  
مجلة فصول ، المجلد الثالث . العدد الأول ١٩٨٢ .

(٩١) محمد الهادي الطرابلسي : شعر على شعر . معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة .  
مجلة فصول ، المجلد الثالث ، العدد الأول ١٩٨٢ .  
وقد اعتمد البحث في تعريف الأسلوبية المقارنة على مقاله اعتمادا كاملا .

(92) E. Enkvist, «Linguistics and Style», P. 14.

(93) Monroe C. Beardsley, «Style and Good Style», in Contemporary Essays on Style, Rhetoric, Linguistics, and Criticism, edited by: Glen A. Love and Michael Payne. U.S.A. 1969, P. 4.

(94) R.A. Sayce, «Style in French Prose», A Method of Analysis. Oxford University Press, 1958, P. 6.

(95) Louis T. Milic, «Theories of Styles and Their Implications for the Teaching of Composition, in Contemporary Essays on Style, P.17.

(96) H. G. Widdowson, «Stylistics and the Teaching of Literature», Longman Group Limited, London, 1979, P. 3.

(97) Sol Saporta, «The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language», in «Style in Language» edited by Thomas A. Sebeok, U.S.A. 1964, P. 93.

(98) R.A. Sayce, «Style in French Prose», P. 128.

(99) (Bennison Gray in his book: Style: The Problem and Situation).

(100) G.W. Turner, «Stylistics », A Pelicam Books, London, 1973, P.238.

(101) Robert Lado, «Language Testing, The Construction and Use of Foreign Language Tests», Langmans, London, 1961, P. 142, 143, 144.

(102) Ibid, p. 144.

(103) Ibid, P. 144.

(104) J.P. Thorne, «Generative Grammar and Stylistic Analysis», P. 185.

(105) Ibid, P. 186.

(106) Ibid, P. 188.

(107) G.W. Turner, «Stylistics», P. 14.

(108) Ibid, P. 14.

(109) Ibid, P. 14.

(110) Charles E. Osgood, «Some Effects of Motivation on Style of Encoding», in «Style in Language», edited by Thomas A. Sebeok, P. 293.

(111) Edward Stankiewicz, «Linguistics and the Study of Poetic Language», edited by Thomas A. Sebeak, P. 75, 76.

(١١٢) يشكل الفونام الوحدة الفونولوجية التي ينجم عن استبدالها بوحدة أخرى في مورفام معين تغير في المعنى . وتحتوى كل لغة على عدد محدد عن الفونامات أما المونام أو المورفام فيستعمل بوصفه الوحدة الأساسية لدراسة اللغة ، ويتشكل من الوحدات الصغرى المكونة من تتابع الفونامات . ويحتوى المونام على اختيار معين يقوم به المتكلم . فعدد مورفامات الكلام يوازي عدد الاختبارات التي يمكن القيام بها .

انظر : د. ميشيل زكريا : الألسنية ( علم اللغة الحديث ) المبادئ والأعلام .

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ط ٢ ( ١٩٨٣ ) ص ٢٣ ، ١٩٩ .

(113)- R.A. Sayce, «Style in French Prose »P. 134

(114)- Ibid, P. 16.

(115)- See: Anne Cluysenaar, «Aspects of Literary of Literary Stylistics, A Discussion of Dominant Structures in Verse and Prose », New York, 1976, P. 16.

(116) G.W. Turner, «Stylistics», P. 238.

(117) René Wellek, «**Stylistics, Poetics and Criticism**», P. 66.

(118) E.L. Epstein, «Languague and Style», P. 13. \*

(119) Sol Saporta, «The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language», in «Style in Language», P. 85.

(120) Ibid., P. 86.

(121) G. W. Turner, «Stylistics», P. 239.

(122) Anne Cluysenaar, «Aspects of Literary Stylistics», P. 16.

(123) Ibid., P. 16.

(124) Stephen Ullman, «Stylistics and Semantics», in «Literary Style: A Symposium», P. 133.

(125) R.A. Sayce, «Style in French Prose», P. 3.

(126) Léo Spitzer, «Linguistics and Literary History, Essays in Stylistics», New York, 1962, P. 10.

(127) Ibid., P.10.

(128) Ibid., P. 10.

(129) Ibid., P. 11.

(130) Anne Cluysenaar, «Aspects of Literary Stylistics», P. 16.

(131) H.G. Widdowson, «Stylistics and the Teaching of Literature», P. 3.

(132) Ibid., P. 4.

(133) Ibid., P. 4.

(134) Ibid., P. 3.

(135) Ibid., P.3.

(136) Ibid., P. 10.





## الفصل الثانى

### التحليل الأسلوبى

#### (١) أهمية التحليل الأسلوبى :

تبدو أهمية التحليل الأسلوبى فى أنه يكشف المدلولات الجمالية فى النص ، وذلك عن طريق النفاذ فى مضمونه وتجزئته عناصره . والتحليل بهذا يمكن أن يمهّد الطريق للناقد و يَمُدُّهُ بمعايير موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدى وترشيد أحكامه ، ومن ثَمَّ قيامها على أسس منضبطة .

ولانْدَعَى « أن التحليل الأسلوبى يمكن أن يَحُلَّ محل النقد الأدبى ، وإنما يعد وسيلة له كى يعمل بطريقة أكثر موضوعية » (١) . فاللغة هى إحدى الوسائل التى يركز عليها الناقد حين يعرض لنص ما بالدراية النقدية ، وإذا أحسن الناقد استغلالَ هذا التحليل الأسلوبى وتوظيفه وصولاً إلى جماليات النص وجانبه الإبداعى ، فهذا يؤدى إلى إثراء الممارسة النقدية .

كذلك تتمثل أهمية التحليل الأسلوبى فى أنه « يمكن أن يَمُدَّنَا بوسائل يستطيع بها الدارس أن يقصّ قطعة من الكتابة الأدبية يخبرته البحتة فى اللغة مما يزيد من هذه الخبرة » (٢) . فالتحليل الأسلوبى يسهم فى إظهار رؤى الكاتب وأفكاره وملاحم تفكيره ، ويجلّو لنا ما وراء الألفاظ والسياق من مغزى ومعانٍ ينطوى عليها النص ، كما يبرز القيم البلاغية والجمالية فيه . وليس من مهام التحليل الأسلوبى إصدار الأحكام على العمل الأدبى ، والحكم له أو عليه ، فهذا هو ما ينأى عنه البحث الأسلوبى .

وقد يقال : كيف ترفض الأسلوبية كافة المؤثرات التى تتصل بالنص وتَعُدُّها غير ذات جدوى وفى تنفس الوقت تستعين بعلم آخر فى تحليلاتها وهو علم اللغة ؟ والرد يكمن فى أن علم اللغة يمتاز

من كل العلوم الأخرى — ذات العلاقة بالأثر الأدبي — بالموضوعية والابتعاد عن الذاتية . كما أن الأسلوبية — حين تستعين بعلم اللغة — لا تفرض على النص شيئا من خارجه ، إنما تعتمد — أساسا — على اللغة وهي بنية النص الأساسية .

## (٢) كيفية التحليل الأسلوبى :

بداية نقول : إن الباحث الأسلوبى لا يمكنه أن يشرع في التحليل دون الاستناد إلى « النحو بكل فروعه : الأصوات ، والتحليل الصوتى ، والصرف ، والتركيب ، والمعجم ، بالإضافة إلى الدلالة (٣) . فهذه هي التقسيمات الأساسية التى يركز عليها البحث الأسلوبى انطلاقا من الصيغ النحوية التى هي أساس الأسلوب . ويتم ذلك أولا عن طريق فحص العناصر النحوية للعبارات المختارة ، وثانيا تفسيرها بوصفها إشارات لمقاصد المؤلف أو بمعنى أدق للمغزى الأعمق لما يكتبه (٤) .

وكما لا يتصور وجود أسلوب دون نحو كذلك لا يمكن قيام البحث الأسلوبى إلا على أساس تحليل البنى النحوية ووظيفتها الإبلاغية (٥) وهذه العملية تُشبه « طريقة المُشرِّح أو الكيميائى فى تجزئ العنصر الواحد إلى جزئيات صغيرة ، أو تحويل المادة إلى ذرات (٦) .

## والتحليل الأسلوبى يركز على ثلاث خطوات :

**الخطوة الأولى :** اقتناع الباحث الأسلوبى بأن النص جدير بالتحليل ، وهذا ينشأ من قيام علاقة قبليّة بين النص والناقد الأسلوبى قائمة على القبول والاستحسان . وهذه العلاقة تنتهى حين يبدأ التحليل ، حتى لا تكون هناك أحكام مُسبّقة واتفاقات تؤدي إلى انتفاء الموضوعية وهي السمة المميزة للتحليل الأسلوبى .

**والخطوة الثانية :** ملاحظة التجاوزات النصيّة وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها . و يكون ذلك بتجزئ النص إلى عناصر ، ثم تفكيك هذه العناصر إلى جزئيات وتحليلها لغويا . على أن ذبوع البخاصية وتواترها بشكل لافت يحوها من حالة الانتهاك إلى ما يُشبه التعامل العادى مع اللغة ، فالتحليل الأسلوبى يقوم على « مراقبة مثل هذه الانحرافات كتكرار صوت ، أو قلب نظام الكلمات ، أو بناء تسلسلات متشابهة من الجمل وكل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح أو عكس ذلك كالغموض أو الطمس المبرر جماليا للفروق » (٧) .

والباحث الأسلوبى قد يُعَوّل — فى تحليله — على المنهج الإحصائى ، وهو من مقتضيات البحث العلمى ، تحقيقا للحياد والدقة والنتائج الموضوعية . كذلك ينبغى على الباحث أن يتعامل مع النص



بمعايير منضبطة حتى يُمكنه ترشيد الأحكام النقدية المتوصل إليها . « ويحتاج تمييز سمة متواترة إلى أذن مرهفة ومراقبة حاذقة لدى الكتاب الذين يستعملون أسلوبا متماثلا » (٨) .

والخطوة الثالثة التي يركز عليها التحليل الأسلوبى — وهى نتيجة لازمة لسابقتها — تتمثل فى الوصول إلى تحديد السمات والخصائص التى يتسم بها أسلوب الكاتب من خلال النص المنقود . ويتم ذلك بتجميع السمات الجزئية التى نتجت عن التحليل السابق واستخلاص النتائج العامة منها . فهذه العملية بمثابة « تجميع » بعد « تفكيك » ووصول إلى الكليات انطلاقا من الجزئيات . وهذا يمكننا من الوقوف على الثابت والمتغيرات فى اللغة ، ووصف جماليات الأثر الأدبى ، وذلك بتحليل البنية اللغوية للنص « دون إغراق فى وضعية اللغة التى تفضى بدورها إلى الوقوع فى هوة الصنعة ، وقياس الأدب بمواجهته بنماذج عليها تجمد حركته ، وتوقف نموه » (٩) .

ويجب أن ننتبه إلى « أننا قد نراكم ملاحظات منفصلة ، وعينات من سمات معلومة ، ثم ننسى أن العمل الفنى كل » (١٠) . وثمة أمر هام فى التحليل وهو أنه ينبغى ألا يكون هناك فصل بين الشكل والمحتوى ، عنصرى أى عمل أدبى ، حتى نصل إلى المقاصد الحقيقية للكاتب — وهى مضمون عمله — التى صاغها فى شكل أدبى معين . أما إذا قام البحث الأسلوبى على الفصل بين هذين العنصرين فهذا من شأنه أن يؤدى إلى الوصول إلى أحكام مشوهة ونتائج تعسفية .

والتحليل الأسلوبى للشعريتم — كما يحدده جوتة Goethe — عن طريق « تقسيم القصيدة إلى أجزاء ، وليس هناك طريق آخر للانطلاق من الإطار العام إلى التقييم الدقيق .... ونفس الشيء ينطبق بالطبع على النثر » (١١) .

إذن فعملية التحليل يجب أن تنبئ على تفكيك العمل أو النص إلى وحدات صغيرة قد تصل إلى اللفظ المفرد أو الحرف الواحد ودراستها منفصلة عن العمل الأدبى ثم تجميعها مرة أخرى وبحثها فى إطار الأثر الذى يحتويها .

### (٣) محاذير التحليل الأسلوبى :

#### هناك محاذير ثلاثة أساسية فى عملية التحليل الأسلوبى :

أولا: أننا فى أثناء التحليلات قد « نختار فقرا غير منطقية ونصل إلى استنتاجات لا تعبر عن حقيقة العمل كله أو عن المؤلف أو الحقبة الزمنية برمتها . هذا الخطر ليس خطيرا تماما كما يبدو . أحد مبادئنا الرئيسية ينبغى أن يكون الأسلوب هو الرجل ذاته » (١٢) ( Le Style est L'homme Meme ) (١٣) .

ثانيا : أننا عند إعداد التحليل قد نقرأ سطرا سطرا ، وكلمة كلمة ، ونحن بهذا التركيز على التفصيل سنجازف بفقد حركة الكتاب بوصفه كتلة واحدة وربما بدأ هذا الاعتراض أكثر أهمية من سابقه مع ما بينهما مع ارتباط ، إلا أننا يمكن أن نتلافى مخاطر هذين الاعتراضين عن طريق ربط الدراسة الدقيقة التي نقوم بها لأجزاء معينة بالقراءة الشاملة للعمل الأدبي كله ربطا وثيقا حتى يمكننا أن نجعل النتائج المتوصل إليها تنطبق لا على فقرات محددة فحسب بل على بنية العمل كله (١٤) .

ثالثا : أن النتائج التي يتوصل إليها التحليل ربما لا تعبّر عن المقاصد الحقيقية للكاتب وقد لا تتطابق مع ما كان يهدف إليه ، وعليه « سيكون من الصعب عادة إثبات أن المؤلف قصّد عن وغي التأثيرات التي سنبعث عنها » (١٥) . والرد على هذا أننا إذا نظرنا إلى الأسلوب بمنظور يرى أنه اختيار عرّفنا أن المنشئ يختار من بين سمات عديدة سمة معينة هي — في رأيه — أكثر دلالة على قصده . معنى هذا أنه يختار متعمدا الدوال المعبرة عن غرضه و يبتعد عما يرى أنها غير مفصحة عن هدفه .

#### (٤) عرض لبعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة :

بعد هذا العرض للإطار النظري للتحليل الأسلوبى يجدر بنا أن نُعرّج على الجهود التطبيقية في مجال التحليل ليس بهدف وصف هذه الدراسات والبحوث التحليلية وإنما بغية محاولة استخلاص النتائج العامة من كل بحث وتحديد السمات التي تميز كل دراسة تطبيقية وصولا إلى توصيف الإطار التطبيقي للأسلوبية .

هذا العمل يهدف — في المقام الأول — إلى الوقوف على الكليات — انطلاقا من الجزئيات — التي تتصف بها بنية النص المنقود ، والتعرف إلى الملامح العامة التي يمكن استخلاصها من البحث الأسلوبى .

وقد اختار البحث — في مجال التحليل الأسلوبى — نموذجين للجهود العربية — لعلهما أبرز تلك الجهود حتى الآن — وآخرين للجهود الأوروبية . أما النموذجان العربيان فهما : « خصائص الأسلوب في الشوقيات » و « الأسلوب . دراسة لغوية إحصائية » . أولهما تحليل للشعر ، وثانيهما تحليل للنثر والمسرحية الشعرية .

وأما النموذجان الأوربيان فأولهما تحليل أسلوبى يعرضه ويدوسون لقصيدة روبرت فروست Robert Frost عنونها « التوقف بجوار الغابات في ليلة جليدية » ( Stopping by Woodson Snowy ) ( Evening ) وثانيهما يقوم به ريتشارد أوهمان Richard Ohmann محلّلا لفقرة للكاتب د . لورنس D.H. Lawrence من كتابه « دراسات في الأدب الأمريكى الكلاسيكى » ( Studies in Classic American literature )

## (أ) — الجهود العربية في مجال التحليل الأسلوبى :

### ( ١ ) « خصائص الأسلوب في الشوقيات ( ١٦ ) »

تعد « خصائص الأسلوب في الشوقيات » الدراسة العربية الشاملة والوحيدة في مجال الأسلوبيات التطبيقية ؛ إذ تعرضت هذه الدراسة لشعر أحمد شوقى ممثلاً في ديوانه و « الشوقيات المجهولة » فقط ، وبحثته من عدة جوانب أسلوبية فيها البلاغة والنحو والعروض . وحاولت أن تصل إلى نتائج تتصل بأسلوب شوقى .

وفي هذه الدراسة جهد عظيم لا يقلل منه أمران :

الأول : عدم اعتماد الجانب الإحصائى في تحليل الظواهر الأسلوبية إلا في دراسته للعروض والقوافى ، وهو جانب هام في الدراسة الأسلوبية ، إذ إن وفرة الظاهرة في السياقات المختلفة ليست كندرته .

الثانى : عدم تعميق القضايا المبحوثة . ويرجع ذلك إلى الكم الهائل من الظواهر التى تعرض لها البحث وتشعبها بين فروع اللغة المختلفة مما جعله — فى أحيان كثيرة — يمر على الظاهرة مروراً سريعاً .

أما من حيث النتائج التى أمكن للتوصل إليها — من خلال دراسة « خصائص الأسلوب في الشوقيات » — فىمكن إجمالها فى الآتى :

١ — مستوى المسموعات : الموسيقى :

فيما يتصل بموسيقى الإطار — ويقصد بها البحور والقوافى — ثبت أن التقيد فى استخدام بحور الخليل وعدم تجاوزها ينبىء عن رغبة فى المحافظة على قيود القدماء العروضية . فثمة معدلات تكاد تكون ثابتة لتواتر استخدام البحور الشعرية ، والمحافظة على هذه المعدلات أو الاقتراب منها أو الابتعاد عنها قليلاً يُفسر على أنه ميل إلى الإطار القديم المتوارث ، والخروج عليها يمثل نوعاً من محاولة الانفلات من هذا الإطار المتعارف عليه .

كما أن تنوع البحر فى القصيدة الواحدة يدل على الرغبة الكامنة لدى الشاعر فى بث الحياة والتجديد فى الموضوع الذى ينظم فيه .

وفيما يرتبط بموسيقى الحشو — ويعنى بها الإيقاع الموسيقى وتركيب الأصوات فى البيت — هناك علاقة بين الصوت والمدلول الذى يشير إليه والمعانى التى يرمز لها ، كما أن التردد ( ١٧ ) فى السياق الشعرى يعطى للمعنى إحياءات جديدة ويفجر شحنات أخرى من المدلولات . والترديد



يختلف عن التكرار الذى يعنى استعمال اللفظ مرتين فى نفس المعنى اللغوى دون تميز للاستعمال الثانى عن الأول بمعنى خاص سوى ما قد يتولد عن مجرد التكرار (١٨) .

وفى إطار موسيقى الحشو هناك « الجناس » الذى قد يتعدى حدود الجمال الموسيقى ويتصل بالمدلولات فى السياق الشعرى كأن يلفت النظر إلى ظاهرة أسلوبية أو يعبر عن التقارب بين مدلولي المتجانسين اللذين يقومان إما على الترادف الحقيقي وإما على الترادف الازدواجى (١٩) . كما قد يعبر الجناس عن التقابل بين معنيين كل منهما نقيض للآخر، وهذا التقابل — فى النهاية — يؤول إلى تكامل ، ومثال ذلك التقابل بين اللفظين « السنا » و « السناء » ، فالأول يدل على السمو المعنوى ، والثانى يرتبط بالسمو المادى ، « فبين المتجانسين تناسب من حيث دلالة كل منهما على السمو ، وتقابل من حيث إن كلا منهما يشير إلى نقيض ما يشير إليه الآخر ، ومن ثم نتج تكاملهما » (٢٠) .

كذلك قد يعبر الجناس عن التضاد الذى يقوم على « التنافر بين المتجانسين » ، كما بين اللفظين « الداء » و « الدواء » (٢١) .

أما فى موسيقى التراكيب فقد وضع أن ترجيع الأصوات وتكرارها والتزام الشاعر بنفس التركيب فى بيتين فأكثر يؤدى إلى « خلق إيقاع موسيقى متميز يمثل وقفة تأمل واستراحة لاستعادة النشاط قبل التمادى فى القصيدة » (٢٢) ، كما يساعد على « خلق جوملحمى هائل يقوم على الاستقصاء دون الإيحاء » (٢٣) ، ومثال ذلك قول شوقى :

فَإِذَا سَخَوْتُ بَلَغْتَ بِالْجُودِ الْمَدَى .....  
وَإِذَا عَفَوْتُ فَقَادِرًا، وَمُقَدَّرًا .....  
وَإِذَا رَجِمْتَ فَأَنْتَ أُمٌّ أَوْ أَبٌ .....  
وَإِذَا غَضِبْتَ فَأَنْتَ مَا هِيَ غَضَبُهُ ..... (٢٤)

أما التقطيع الأفقى الرباعى — أى أن يقوم البيت الشعرى على أربع وحدات صوتية صغيرة — فيستخدم فى مقام التأكيد وتفضيل المَجْمَل والاستقصاء ، (٢٥) ومثال ذلك قول شوقى فى وصف القمر :

فَلَا هُوَ خَافٍ / وَلَا ظَاهِرٌ ..... وَلَا سَافِرٌ لَا / وَلَا مُنْتَقِبٌ .....  
وَلَيْسَ بِثَنَاءٍ / وَلَا رَاحِلٍ ..... وَلَا بِالْبَعِيدِ / وَلَا الْمُقْبِرِ .....  
تَوَارَى بِنُصْفٍ / خِلَالَ الشُّحْبِ ..... وَنُصْفٍ عَلَى جَبَلٍ لَمْ يَغِبْ .....  
فَعُولُنْ فَعُولُنْ / فَعُولُنْ فَعُولُنْ ..... فَعُولُنْ فَعُولُنْ (٢٦)

ويمثل التدوير — الذى يعنى إزالة الحاجز الجزئى الذى يقوم بين شطرى البيت وإخراجه فى قالب واحد ، يصل بين صدر البيت وعجزه لفظ مشترك بينهما — نوعا من «إخراج القصائد من نسقها العمودى الثنائى إلى نسق عمودى جديد موحد الإطار، البيت فيه محدود المدى ، خفيف الوقع» (٢٧) .

وفى موسيقى المقاطع يمثل التصدير (٢٨) مظهرا من المظاهر الموسيقية الخاصة بالمقطع (٢٩) . وللتصدير أشكال عدة منها أن يرد اللفظ ذاته فى أول الصدر وفى آخر العجز ، أو فى آخر الصدر وفى آخر العجز ، أو فى أول العجز وفى آخره .

(—) \_\_\_\_\_ (—)

(—) \_\_\_\_\_ (—)

(—) \_\_\_\_\_ (—) (٣٠)

وتتمثل أهمية التصدير فى أنه ضرب من «تركيز الاهتمام فى البيت» (٣١) . أو هو عملية رصد ينطلق فيها الشاعر من المقطع ليضيق هدفه من إحكام البيت على وجه مخصوص مبنى ومعنى (٣٢) . يُضاف إلى ذلك ما للتصدير من أهمية فى إبراز الجمال الموسيقى فى البيت . أما فى موسيقى المطالع (٣٣) فإن «التذيل» (٣٤) يؤدى دورا ذا أهمية فى مطالع الأبيات ؛ فاللفظ المكرر إذا ورد فى صدارة الطالع يصبح مفتاح القصيدة كلها ، وصدرا ته توحى بأن القصيدة تدور حول المعنى المستمد منه ، أما إذا ورد فى غير الطالع فإن تأثيره يقل ويدور حينئذ حول بعض الأغراض الثانوية كالتأكيد وبث الموسيقى فى البيت .

## ٢ — مستوى الملموسات : أبرز أساليب التعبير عن الحركة

ثمة أساليب متعددة للتعبير عن الحركة أبرزها أسلوب المقابلة وهو نوعان : المقابلة اللغوية ، والمقابلة السياقية .

أما المقابلة اللغوية فيُقصد بها «استعمال لفظين اثنين متضادين بحكم الوضع اللغوى لا يشترك معهما فى ذلك ثالث» (٣٥) ، من ذلك مثلا المقابلة بين : الأصول والفروع ، أوزين الحق وإبطل ، أوبين الوجود والعدم (٣٦) . والمقابلة اللغوية لا تتيح للشاعر حرية التصرف فى السياقات الشعرية لأنه «يستسلم لضغط المعجم المشترك على إمكانيات التصرف الخاصة وأرسال الكلام فيصغر بذلك حظه من التفنن فيه ويعظم شأنه فى استغلال الرصيد اللغوى العام» (٣٧) .

وأما المقابلة السياقية فتعني « استعمال لفظين يتضادان في أبعاد الدلالة وليسا بضدين في الوضع اللغوي » (٣٨) ، أو « استعمال أكثر من لفظين يتضادان في أبعاد الدلالة » (٣٩) . فهي مقابلة « بين الشيء ومقارب ضده أو غير ضده » (٤٠) .

ومن أمثلة المقابلة السياقية المقابلة بين : النعيم والشقاء في بيت شوقي :

فَلَمَنْ حَاوَلَ النَّعِيمَ نَعِيمٌ      وَلَمَنْ آثَرَ الشَّقَاءَ شَقَاءٌ (٤١)

إذ « قابل الشاعر بين النعيم والشقاء . ولكن لفظ النعيم يقابله لفظ البؤس في اللغة ، ولفظ الشقاء يقابله لفظ السعادة والنعيم سبب السعادة ، بينما الشقاء سببه البؤس ، فيكون جمع الشاعر بين النعيم والشقاء على هذه الصورة مقابلة لسبب الشيء بنتيجة ضده » (٤٢) .

واللجوء إلى المقابلة السياقية قد يَتَّبَعُهَا إخفاق من الشاعر في إقامة توازن بين اللفظين المتقابلين ، وذلك حين يأتي بلفظة ليست هي المقابل الدقيق للفظة الأولى فيكون قد قُشِلَ في صوغ التركيب التقابلي ، ويرجع ذلك إلى اتساع آفاق هذا النوع من المقابلات وعدم تقيده بالقيود المعجمية .

أما في المقابلة اللغوية فالفشل فيها ينعدم ، لأن الشاعر لا ينتقى مقابلا من اختيارات أمامه ، وإنما هو « مرغم » على الإتيان بلفظ معين يمثل المقابل التام .

وما نقول به من « إخفاق » و « فشل » لا . يعني أننا نحاول تخطيء الشاعر أو تأثيمه ، فليس هذا هدف الأسلوبية ، وإنما هدفها محاولة إثبات واقع لغوي بعينه ووصفه بما فيه من موافقات ومخالفات ، دون سعى — بأي حال من الأحوال — إلى تصحيح هذا الواقع .

كذلك يعد أسلوبا العكس والتناظر من الأساليب المعبرة عن الحركة ، ويقومان « على استعمال مفردين في البيت في ترتيب معين ، فاستعمال نظائرها أو استعمالهما بعينهما في نفس البيت ثانية يعكس الترتيب » (٤٣) .

ومن أمثلة العكس قول شوقي :

صَاعِدَةٌ فِي مَعْمَلٍ      مِنْ مَعْمَلٍ مُنْحَدِرَةٌ

فقد عكس التركيب : اسم الفاعل + الجار والمجرور ← الجار والمجرور + اسم الفاعل . وهذا هو « عكس التركيب » (٤٤) .

أما ما يسمى « عكس الترتيب » فيمثله قوله :

فَاتَّقُوا اللَّهَ فِي قُلُوبِ الْعَذَارَى      فَالْعَذَارَى قُلُوبُهُنَّ هَوَاءٌ (٤٥)



و يشيع عكس الترتيب في الحكمة التي قد تقوم على « استصحاب بعض ألفاظ ماسبقها من كلام من قبل أن الحكمة متعلقة أبداً بحديث سابق أو لاحق تعلق العلة بالمعلول » (٤٦) .

أما التناظر فهو أسلوب يعبر « عن الارتباط المتبادل بين شيئين ، ولذلك إن قامت أواخر عناصره على عكس أوائلهما فللدلالة على مجرد اختلاف منزلة الشقين المتناظرين ، فإن المتناظرين فيه يتساوىان في الوظيفة والدور » (٤٧) .

ومن أمثلة التناظر قول شوقي :

أَتَيْتَ الْبَرِّيَّةَ ، فَاهْنَأَ ، وَهِيَ أَتَتْ  
فَمَنْ دَعَاكَ يَوْمًا لِتَهْنَأَ فَهِيَ دَاعِيهَا (٤٨)

كما يعد « قلب الوضعيات » من الأساليب الحركية و « يتمثل في استعمال عنصرين يَكُونُ كل منهما قابلاً للتبادل مع نظيره بحيث يتسع التركيب بهما إلى إمكانيتين إحداها أصلية وهي المنتظرة ولكنها غير مستعملة في النص والثانية طارئة مفاجئة » (٤٩) .

ومثال قلب الوضعيات قول شوقي مادحا الرسول صلى الله عليه وسلم :

صَلَّى وَرَأَاكَ مِنْهُمْ كُلُّ ذِي خَطَرٍ      وَمَنْ يَقْرُبُ بِحَبِيبِ اللَّهِ يَأْتِمُ (٥٠)

« فالبدئية تفرض أن يكون الأصل ومن يأتى ... يفز » ولكن الشاعر قلب للمبالغة والمبادرة بذكر الفوز » (٥١) .

ومن الأساليب المعبرة عن الحركة أيضا أسلوب « التدرج » ويقصد به « ترتيب الدوال بأشكال تجعلها خاضعة لحقول دلالية بينها صلات » ، ومن أمثله قوله :

فَلْتَحَى مِلَّتُنَا ! فَلْتَحَى أُمَّتُنَا      فَلْتَحَى سُلْطَانُنَا ! فَلْتَحَى عَبَّاسُ (٥٢)

فقد تدرج الشاعر « من العام إلى الخاص ، ومن الروحى إلى المادى ومن الدين إلى الدنيا » (٥٣) . وقد يكون الترتيب متدرجا من الأعظم شأنا إلى الأقل منزلة أو عكس ذلك ، وقد يكون من أعلى الموصوف إلى أسفله ، أو من المادى إلى المعنوى أو من المعنوى إلى المادى أو غير ذلك من مراتب التدرج . ويلجأ الشاعر إليه بهدف التعميم والإحاطة بكل دقائق الصورة المرسومة التى يود وصفها أو الصورة التى يريد التشبيه بها .

ومن الأساليب الأخرى المعبرة عن الحركة في السياق الشعرى أسلوب الاطراد و « يتمثل في

الإكثار من الأسماء في السياق الواحد بدون إخضاعها لترتيب معين» (٥٤) ، ومثال ذلك قوله :

سَأَلْتُ دِمَاءَ فَيْكَ حَوْلَ مَسَاجِدٍ      وَكُنَائِسٍ وَمَدَارِسٍ وَ « بُتُوكِ » (٥٥)

وهذا الأسلوب « قد يكون مصدر فقر في الصياغة عند الشاعر كما قد يكون مصدر إحياء خلاق » (٥٦) .

### ٣- مستوى المرثيات : الصور :

#### علاقة التشابه :

التشبيهات أنواع منها المرسل وهو الذي يقوم على الترتيب المنطقي لعناصر التشبيه الأربعة ، ومنها المجلمل وفيه يحذف وجه الشبه وتبقى العناصر الثلاثة الأخرى ، والمؤكد وفيه تحذف الأداة مع بقاء ثلاثة العناصر الأخرى ، والبليغ وفيه تحذف الأداة ووجه الشبه ويبقى العنصران الآخران .

معنى هذا أنه قد يطرأ على التشبيه حذف ؛ إذ ليس ضروريا أن يتوفر في الصورة عناصر التشبيه الأربعة . وثمة عنصران غير قابلين للحذف وهما : المشبه والمشبّه به وآخران قابلان للحذف وهما : أداة التشبيه ووجه الشبه فقد يحذف أحدهما فقط أو كلاهما معا .

ويتميز التشبيه المجلمل « بتجرده من التفصيل بسبب خلوه من وجه الشبه ، مما يسمو بأسلوب الكلام إلى مستوى يقتضى من المتقبل إلاما خاصا بإطار الحديث أو ثقافة معينة واسعة تمكنه من الوقوف على الهدف المقصود » (٥٧) . أما التشبيه المؤكد فبقيامه على حذف الأداة إنما « يتخلص من الحواجز المادية القائمة بين المشبه والمشبّه به فيلتحم الطرفان ليكونا شيئا واحدا » (٥٨) . وأما التشبيه البليغ فلأنه يركز على حذف الأداة ووجه الشبه معا يُعد « أسمى درجة في التشبيه الصريح من حيث هويسوّى بين المشبه به والمشبّه تسوية تامة » (٥٩) .

وتتنوع مصادر التصوير التي تبنى عليها علاقات التشابه . وهذه المصادر إما أن تكون تجريبية خابرها الشاعر بالتجربة أو بالمعرفة أو بالرؤية أو بالإحساس أو بالسمع عنها ، وأما ثقافية تكونت عند الشاعر نتيجة قراءاته واطلاعه على مختلف النواحي الثقافية في المجتمع .

وتنقسم المصادر التجريبية إلى مصادر من الطبيعة الجامدة : كالشمس ، والضياء ، والنور ، والبنار ، والصباح ، والضحي ، والنبات ، والسوائل ، والتضاريس ، والبحر... أو مصادر من الطبيعة المتحركة : كالحيوانات والطيور ، والحشرات ، والزواحف ... أو مصادر تتعلق بالإنسان : صفاته ، وأحواله ، وحياته ، ومماته .. أو مصادر تتصل بالآلات والأدوات والمعادن .

وطبيعة الصور المستمدة من الطبيعة تُبَيِّن — إلى حد كبير — نزعات الشاعر وميوله وأحواله النفسية ، كما تساعد على إظهار طبيعته الإنسانية ؛ إذ ليست الصور المتسمة بالقوة والشراسة كغيرها المتصفة بالضعف والألفة .

أما المصادر الثقافية التي يستمد منها الشاعر مادته فمنها ما يتصل بالأدب الذي ينتمى إليه ، ومنها ما يرتبط بالدين والأخلاق ، وبعض هذه المصادر مستمد من التاريخ ، والبعض الآخر نابع من الأدب الأجنبي . هذه المصادر الثقافية هي التي تُبرز ثقافة الشاعر وسعة اطلاعه ، كما تظهر مدى شيوع النزعة الدينية في شعره وإلى أي حد يعتز بتاريخه وقوميته .

وبقيام علاقة التشابه يحدث ما يسمى بالتداعي الذي يعنى « التقارب الذى يحدث بين الموصوف وصورته بسبب ارتباط أحدهما بالآخر ارتباطاً عضوياً ، وإمكانية قيام أحدهما مقام الآخر والدلالة عليه » (٦٠) . وهذه العلاقات — علاقات التداعي — إما أن تُبنى على المجاز ، وإما على الحقيقة ، وإما على الوهم .

أما التى تُبنى على المجاز فتتمثل فى المجاز المرسل و « هو أسلوب من الكلام قوامه الاستغناء عن اللفظ الأصيل والتعبير عن المعنى بلفظ يدل على معنى آخر فى أصل اللغة » (٦١) ، وفى المجاز العقلى الذى يعنى « إسناد الفعل أو ما فى معناه إلى غير ما هو له بعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقى » (٦٢) . وأما التى تُبنى على الحقيقة فتتمثلها الكناية والإشارة والرمز والتعريض والدوران والتلطيف (٦٣) .

فأما العلاقات التى تُبنى على الوهم فتتمثل فى التورية وهى « ضرب من فك الطلاسم التى فى سحر اللغة لاستكناه سر الوجود لأنها تقوم على تظهير المدلولين اللذين يتسع لهما اللفظ الواحد فى بوتقة مشتركة على سبيل الوهم » (٦٤) ، وأسلوب التورية هو « تفكه لغوى ، ولكنه مولد لطاقت دلالية تعزز شعرية الشعر » (٦٥) .



**المعارضات :** شخصية الشاعر في معارضاته لا تذوب ذوبانا كاملا ؛ إذ هي واضحة فيها كما في بقية شعره ، والشاعر يلجأ إلى هذه المعارضات ليثبت مدى ما يمتاز به التراث من ثروات لغوية وشعرية ، أو ليرز ملكاته اللغوية ، أو ليؤكد مقدرته على محاكاة القدماء .

ومهما كانت علة اللجوء إليها فهي — في النهاية — تأكيد على مدى اطلاع الشاعر على التراث الشعري ، وهي إضافة جديدة لمن سبقه .

**الحكايات :** فيما يتصل بمصادر الرواية في الحكايات يتضح أن شيوع صورة حيوان معين أو طائر بذاته بصورة لافتة للنظر وبدرجة يفوق بها نظراءه يعطى مؤشرا عن نزعة الشاعر وميوله الحياتية ونظرته إلى الحياة .

وختام الحكاية سواء أقام على الحكمة أم على غيرها — تلخيص لها أو للهدف منها وتجميع لما يمكن استخلاصه منها من اعظات وعبرو « مصب لأحداث الحكاية وملتقى لمختلف الناظرين في هذه الأحداث » (٦٦) . أما المقدمة فقد يُستغنى عنها وصولا إلى الغرض مباشرة .

وإذا كانت الخطابة هي الطاغية على الحكايات يصبح هذا امتدادا أميننا للشعر العربي ، أما إذا كان الحوار هو السمة الغالبة فيكون التأثير بالغرب أبين .

والزمن الماضي في الحكاية يوحي بأن الشاعر يقص أحداثا وقعت فعلا ، لذا فإن الماضي أكد وأوقع من التعبير بالمضارع .

أما اللغة فقد تكون بسيطة لتناسب أعمار من وُضعت لهم هذه الحكايات ، إذ إن هدفها تعليمي أخلاقي أساسا ، وقد ترتفع لتلائم كل الأعمار .

## الهيكـل الداخلي للكلام :

### (١) التراكيـب : — التقديم والتأخير :

التقديم والتأخير ظاهرة أسلوبية تعنى تغيير ترتيب العناصر التي يتكون منها البيت الشعري ويكون لغاية يهدف إليها ، إما أن الناحية الصوتية هي التي أوجبت ذلك ، أو بهدف إحداث توازن في البيت أو لتجنب الثقل ، وكل ذلك يعد من المقتضيات الصوتية . وقد يكون التقديم والتأخير لأهداف معنوية كالتخصيص ولفت الأنظار إلى المقدم .

## ب : الاعتراض والزيادة :

الاعتراض بين عناصر الجملة قد يأتي تنميماً للقافية والوزن . وقد يؤدي هذا الاعتراض إلى حدوث خلل في السياق الشعري وغموض فيه .

أما الزيادة في السياق — وهو ما أطلق عليه البلاغيون مصطلحات « الإطناب » و « الإطالة » و « الحشو » (٦٧) — فقد تكون لازمة لزيادة الإفهام والتفصيل من بعد إجمال ، وقد تكون غير ذات قيمة ولا تضيف جديداً إلى المعنى .

جـ — الحذف : يلجأ الشاعر إلى الحذف للإيجاز والاختصار أو لترك الخيال للمتقبل كى يتصور كل أمر ممكن . وقد يكون الحذف مراعاة للوزن أو للوضوح بحيث إن المعنى مع الحذف لا يختل ولا يفسد ، على أن الحذف قد يؤدي — في بعض الأحيان — إلى الثقل في التراكيب والغموض في المعنى .

### (٢) التعابير :

تتضح في التعابير التي ينقلها الشاعر أو يقتبسها ثقافته ومدى اطلاعه على ميادين الفكر المختلفة . والشعراء على اختلاف ألوانهم واتجاهاتهم يظهرون في شعرهم تأثرهم بالموروثات واقتباسهم من التعابير التي خلفها سابقوهم . وأول هذه الموروثات يتمثل في القرآن والأحاديث النبوية ، ويرجع ذلك إلى أن هؤلاء الشعراء لما كانوا يهدفون من اقتباساتهم إلى « تقوية الكلام لم يكن بد من تقويته بما هو أشرف منه » (٦٨) .

وقد يتقن الشاعر التعبير الجاهز برؤيته دون تحوير أو تغيير واضعاً إياه في الإطار الملائم له ، كما قد يُبدّل فيه بما يكسبه إحياءات جديدة ما كانت له في الأصل .

### دور الحكمة في القصيدة :

تؤدي الحكمة دوراً هاماً في القصيدة ، فهي في المقدمة « تلعب دور المنبه إلى الاتجاه العام الذي يتخير الشاعر السير فيه » (٦٩) . كما أن ورودها في المقدمة دليل على أن الشاعر يبغي السير في منهج تحليلي تمثل الحكمة فيه نقطة الانطلاق ويمثل الغرض المقصود نقطة الوصول (٧٠) . أما مجيئها في ثانيا القصيدة فيعني أن الشاعر يركز على ما بها من معاني قد تضيع في بقية الأبيات أو — على الأقل — قد لا تبدو واضحة فيها .

أما إذا وردت الحكمة في الخاتمة فهي بمثابة « إفراز عبرة المقصود وتمثيل ملحمة الختام » (٧١) .

والشاعر يلخص في الحكمة تجاربه وتجارب الآخرين و يعبرُ فيها من الخاص إلى العام معتمدا على التجريد والتعميم . وحين يختم الشاعر القصيدة بحكمة منبئة الصلة بالموضوع الذي تدور حوله القصيدة فإنه بهذا « يشتت الذهن » (٧٢) مما يجعل المتقبل يشعر بأنها مقحمة على القصيدة إقحاما .

### الأساليب الإنشائية :

الأساليب الإنشائية تتميز بأنها تبعث الحيوية والحركة في « مراحل النص إذا داخلته وتعرب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الباث إلى مساهمة المتقبل الذي يتحول فيها من متقبل مجرد إلى طرف مشارك » (٧٣) .

فالاستفهام لا يقتصر دورُهُ على معنى « الاستخبار — وهو معناه الأصلي — إلا في ظاهر التركيب » (٧٤) ، إذ يتعدى هذا المعنى إلى معانٍ أخرى لا يطلب فيها تعيين الجواب . وتكرير الأداة مع توالي التراكيب الاستفهامية يحدث نوعاً « من الرقابة ، تطول بها وقفة التأمل فتكشف عما في نفس الشاعر من طرب خاص » (٧٥) .

أما تنويع الأداة فيعمل على إظهار « ما في نفس الشاعر من حيرة غالبية وقلق عام » (٧٦) . والأمر حين يردُّ في طوابع القصائد يعمل على تنبيه المتقبل وتنشيط ذهنه ودعوته إلى التأمل ، وقد لا يكون ثمة مأمورٌ موجه إليه الأمر ، بل المأمور « في هذه الحالة هو الشاعر نفسه غالباً » (٧٧) . أما وروده في غير الطوابع فيكون بهدف « عقد الحوار بين المعاني الجزئية وغرض القصيدة الرئيسي من حيث إن كلا من المعاني التي يؤديها ينزع إلى الاختصاص بغرض معين » (٧٨) .

أما النداء فإنه يستخدم — حالة خروجه عن معناه الأصلي — بوصفه أداة « تنشيط لنفس المتقبل وتهيئة لطول نفس الشاعر » (٧٩) ، كما يؤدي في بنية القصيدة الداخلية دوراً هاماً ؛ فهو يحدد مختلف المراحل تحديداً مادياً ومعنوياً في نفس الوقت إنه فاصل واصل يخفف وطأة الطول ويجوهر أمهات المعاني » (٨٠) .

### أساليب أقسام الكلام :

#### ( ١ ) التنكير والتعريف :

وَضَحَّ أن الأسماء المعرفة بـ (أل) الاستغراقية قد تتجاوز مدلولاتها من حيث دلالتها على جميع مشمولات الاسم إلى الإيحاء بوجود عناصر الكمال في مسمى ( ) ، ومثال ذلك قول شوقي :

وَأَنَا الْمُخْتَفَى بِتَارِيخٍ مُضَرٍّ      مَنْ يَصْنُ مَجْدَ قَوْمِهِ صَانٌ عِرْضًا (٨٢)

وقد لا يفيد الاسم المعروف بـ «أل» الاستغراقية «غير الإشارة إلى حقيقة الشيء العامة دون مظاهره» (٨٣)، من هذا قوله :

أُوتِخَا بِالْمَالِ، أَوْقَدْ      دَمَ جَاهَاً وَأَنْتِ سَابَا (٨٤)

فالمال في البيت افاد «الماهية في مستوى التجريد» (٨٥).

أما (أل) العهدية فلا يشترط في التعريف بها ورود المسمى في السياق قبل تعريفه أو حضوره في ذهن المتقبل، إذ من الممكن أن يجلبه إلى علم المستقبل السياق العام.

وهذا يتطلب من المخاطب أن يكون في مستوى ثقافي ذي بال. فالمعهد ينبغي أن يكون سابقا في الذهن بأثر ثقافة واسعة لا بأثر سياق الكلام المحدود (٨٦). من ذلك مثلا استعمال الشاعر «الوادي» للنيل و «القناة» لقناة السويس، و «الثغر» للإسكندرية (٨٧).

وافترض أن المتقبل ذو ثقافة وعلم واسعين، واعتماد الشاعر على ذلك، قد يؤديان بالشاعر إلى أن يُوردَ من المعرفات ما يتسم بالانغلاق والغموض وعدم وضوح الدلالة.

كذلك فإن النكرة المحضة قد توؤل إلى معرفة محضة أو إلى نكرة غير محضة. وإذا كانت النكرة المحضة «هي التي لم تشبها شائبة التعريف بوجه من الوجوه» (٨٨)، فإن السياق العام يوجب النظر إليها على أنها من المعرفات (٨٩)، ومثال ذلك كلمة «كهف» في قوله :

شُعُوبُكَ فِي شَرْقِ الْبِلَادِ وَعَرْبِهَا      كَأَصْحَابِ كَهْفٍ فِي عَمِيقِ سُبَاتٍ (٩٠)

تعريف الاسم بوسيلتين معا : رغم أن الاسم لا يمكن تعريفه بوسيلتين معا؛ إلا أنه — في أحوال معينة — قد يتجاوز هذه القاعدة؛ فقد يعرف الاسم بالعلمية مع الإضافة، كما في أهرام الجلال في قوله :

قِفْ نَاجِ أَهْرَامَ الْجَلَالِ وَنَادِ      هَلْ مِنْ بَنَاتِكَ مَجْلِسٌ أَوْ نَادٍ (٩١)

كما قد يعرف الاسم بـ «أل» مع الإضافة، ولم توجد هذه الطريقة في الشوقيات «إلا في الاسم المشتق القائم مقام فعله والمعرف «بأل» مضافا إلى ضمير متصل» (٩٢)، ويمثل ذلك قوله :

إِنَّ الْبَنَاتِ دَخَائِرَ .....  
وَالسَّاهِرَاتُ .....  
.....  
.....



والبَاكِياتُك حِينَ يَنْقَطِعُ البُكَاءُ والزَّائِرَاتُك فِي العَرَاءِ النَّائِي (٩٣)

ففى ( الباكياتك ) و ( الزائراتك ) تعريف بهاتين الوسيلتين .

( ٢ ) دلالة الأعلام :

هناك ضربان من الأعلام :

أ- أعلام الإخبار وهى التى تعلقت بها أطوار الحدث واقتضى تسلسل الحدث ذكرها « (٩٤) ، ومثال ذلك قول شوقى :

وَتَاجٍ مِنْ قَرَائِدِهِ (ابْنُ سَيِّتِي)  
وَمِنْ خَرَزَاتِهِ (خُوفُنُو) وَ (مِيْنَا) (٩٥)

ب- أعلام الإيحاء : « وهى التى سيقى للتصوير عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو الكناية » (٩٦) وومن أمثلة أعلام الإيحاء قوله :

وَلَدَتْ لَهُ (الْمَآمِينَ) الدَّوَاهِي وَلَمْ تَلِدْ لَهُ قَطُّ (الْأَمِينَا) (٩٧)

فـ « المآمين » ( مثال الحلم والحزم ) والأمين ( مثال الغباوة والميوعة ) (٩٨) .

والنوعان يختلفان من حيث الدلالة : فالأولى « دلالتها فى ذاتها » (٩٩) ، وأما الثانية فدلالتها ليست « فى ذاتها ولكن فيما وراءها من أبعاد ، وهى فى الجملة تعكس ثقافة وتبلور نظرة وتجلى صوراً وخيالات » (١٠٠) .

ودور أعلام الإخبار ينحصر فى ضبط الإطار الزمنى وتحديد الإطار المكانى (١٠١) . وهى « لا تخلق جواً شعرياً خاصاً ... فقصارى دورها أنها توسع المعرفة » (١٠٢) .

أما أعلام الإيجاز فتتجاوز هذه الوظائف إلى الإسهام « فى شعرية التصيد » (١٠٣) ، أى أنها وسيلة فنية يستعين بها الشاعر فى إضفاء مزيد من الفن على شعره ، وفى تحقيق الغايات الجمالية التى يسعى إليها .

(٣) الضمير :

أ- الضمير العائد على لاحق :

« الضمير العائد على لاحق هو الضمير المتصل باسم و ينوب عن اسم ظاهر لاحق » (١٠٤) .

وأكثر ما يحوج الشاعر إلى اللجوء إلى هذا الضرورة ممثلة في الوزن والقافية ، كما يلجئه إليه تجنب الثقل في البيت الشعري وتمثل الضرورة وتجنب الثقل في قول شوقي :

وَقَى الْأَرْضَ شَرَّ مَقَادِيرِهِ      لَطِيفُ السَّمَاءِ وَرَحْمَانُهَا (١٠٥)

« فلو أحل الفاعل (وهو كامل العجز) في محله الأصلي (أى بعد فعل « وَقَى ») لثقل التركيب بسبب طول الفاعل من ناحية وطول المفعول (فعل « وقى » يتعدى إلى مفعولين) من ناحية أخرى » (١٠٦) .

وقد يؤدي الإظهار بعد الإضمار إلى حدوث ثقل في البيت وقلق ، من ذلك قوله :

لَوْ غَضِيتُمْ كَاذِبَ الْيَأْسِ فَمَا      فِي صِبَاهَا يَتَحَرُّ النَّفْسُ الضَّجَرُ (١٠٧)

إذ « نتج ثقل في التركيب مرجعه إلى تأخير الفاعل : (اللاحق) على المفعول به وتقديم الجار والمجرور والمضاف إليه : (الضمير) مع كون الفعل يتعدى إلى مفعول به مذكور » (١٠٨) .

وقد تكون هذه الظاهرة إيجابية ، كما قد تكون سلبية ، أما الإيجابية فتتحقق حين تستخدم تبعاً لمقتضيات العملية التركيبية في البيت بهدف إظهار العلاقة بين العناصر المكونة له ، « من ذلك مثلاً الحاجة إلى تأكيد « الصلة بين مطلع البيت ومقطعه وإبراز الطرفين باشباعهما بالدلالة وذلك بتخصيص منزلتيهما للعنصرين الأصليين في التركيب » (١٠٩) ، ومثال ذلك قوله :

فَتَحْيَا فِي مَرَاقِدِهَا      يَلْفُظُ مِنْكَ أَغْظَمُهُ (١١٠)

« حيث جعل الفعل مطلعاً والفاعل مقطوعاً فأحكم البيت » (١١١) .

وأما السلبية فتأتى حين يتجرع مع « استعمال الضمير العائد على لاحق في مستوى التركيب خرق قاعدة المطابقة بمعاملة غير العاقل معاملة العاقل والعكس » (١١٢) ، مما قد يؤدي إلى حدوث ثقل في التركيب أو إلى نشوء التباس في المعنى . ومن أمثلة الإظهار بعد الإضمار المقرون بالثقل قوله :

بِالْقُطَنِ لَمْ يَرْفَعْ قَوَاعِدَ مُلْكِهِ      فَرَعُونَ ، وَالْهَرَمَانِ مِنْ بُيُوتَانِهِ (١١٣)

« حيث سحب الإظهار بعد الإضمار وتأخير الفاعل عن المفعول ، تغيير آخر تمثل في تقديم الجار والمجرور (بالقطن) على كل عناصر الجملة » (١١٤) . ومثال الالتباس في المعنى قوله :

وَأَتَيْتُ مِنْ مِخْرَابِهِ      بَارُسَ ظَالِمِ الْعَظِيمِ (١١٥)

إذ «يجوز تعليق الجار والمجرور (من محرابه) بالمخاطب ، كما يجوز تعليقها بأرسططا ليس بصورة تعمى الرسالة في منطلقها .» (١١٦) .

ب- ضمير الفصل : هو ضمير منفصل زائد عن حاجة التركيب في أصله يؤتى لتقوية اللحمة بين المسند إليه والمسند في الجملة الاسمية عادة أو لداع من التركيب خاص أو لغير داع» (١١٧) .

### ج- وفرة الضمائر في السياق :

---

قد تتوالى الضمائر في السياق الشعري فتؤدي إلى إحداث نوع من الموسيقى في الأبيات ، وعلة اللجوء إليها تجنب التكرار ، كما أن عودة الضمير على غير العاقل يساعد على التجسيم والتشخيص (١١٨) .

### د- المطابقة بين الجمع والمجموع :

---

قد يُعامل غير العاقل معاملة العاقل ، فيضفى ذلك نوعاً من التشخيص فتتولد صور مرئية (١١٩) ، مما يؤدي إلى إثراء الصور المسموعة وتقوية الدلالات المفهومة (١٢٠) .

### دلالة المباني ودلالة المعاني :

---

فيما يتصل بدلالة المباني ظهر أن استعمال الشاعر الصيغ النادرة من المصادر أو الأسماء أو الأفعال وإيثارها على الشائع المألوف يعمل «على أحياء جوانب من اللغة ندرت أو أهملت بدون إقبال كاهلها بالجديد» (١٢١) .

أما من حيث دلالة المعاني فإن استخدام الألفاظ القديمة لا يعد دليلاً كافياً على توافر مظاهر القدم في شعر الشاعر؛ إذ ينبغي أولاً التثبت من توافر الدلالات الأصلية في تلك الألفاظ حتى يصبح طابع القدم ذا أثر في شعره (١٢٢) .

### وفرة حروف الجر في السياق الشعري :

---

وفرة حروف الجر في السياق الشعري قد تؤدي إلى ثقل في التركيب وقد لا ينتج أي ثقل فيه ، والمتحكم في هذا «توزيعها على شطري البيت أو المجموعة من أبيات القصيدة وكذلك بحسب تقارب معانيها أو تباعدها» (١٢٣) .

تلك أهم النتائج أمكن استخلاصها من « خصائص الأسلوب في الشوقيات » ، وهى نتائج عامة حاولنا فيها العبور من الجزئيات إلى الكليات ومن الخاص إلى العام وصولاً إلى إثبات سمات عامة لا تنطبق على شوقي فحسب ، بل على مدرسة الإحياء في الشعر العربى والتي كان شوقي أحد روادها الكبار.

## (٢) الأسلوب . دراسة لغوية إحصائية : (١٢٤)

تشتمل هذه الدراسة على قسمين : الأول : نظرى : ويهتم بتحديد ماهية الأسلوب ، وبيان أهمية الإحصاء فى دراسته ، ثم يتحدث عن قضايا أساسية فى دراسة الأدب ....

والآخر : تطبيقي : ويحاول دراسة الأساليب المختلفة طبقاً لمعادلة العالم الالماني أ. بوزيمان A. Busemann « الذى كان أول من اقترحها وطبقها على نصوص من الأدب الألماني فى دراسة نشرت له عام ١٩٢٥ » (١٢٥) .

ويعتمد منهج الكاتب الإحصاء بوصفه وسيلة علمية فى دراسة الأسلوب باعتبار أن المنهج الإحصائي يتسم بضوابط وقوانين تعين على الوصول إلى أحكام موضوعية ، ويتخذ من معادلة بوزيمان مقياساً لتشخيص الأساليب المختلفة وتمييزها .

وتقوم هذه المعادلة أولاً على « تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير : أولهما التعبير بالسحديث (Active Aspect) وثانيهما : مظهر التعبير بالوصف (Qualitative Aspect) و يعنى بوزيمان بأولهما الكلمات التى تعبر عن حدث أو فعل ، وبالثاني الكلمات التى تعبر عن صفة مميزة لشيء ما » (١٢٦) . وتطبيق هذه المعادلة يتم « بإحصاء عدد الكلمات التى تنتمى إلى النوع الأول وعدد كلمات النوع الثانى ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية » (١٢٧) ، وبعدها يمكن تحديد أدبية الأسلوب أو علميته ، فارتفاع حاصل القسمة يشير إلى أن « طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي » (١٢٨) ، وانخفاضها يعنى أنه « أقرب إلى الأسلوب العلمى » (١٢٩) .

### وأبحاث بوزيمان تقوم على دعامتين :

الأولى : ملاحظة « أن الكلام الصادر عن الإنسان الشديد الانفعال يتميز بزيادة عدد كلمات الحدث على عدد كلمات الوصف » (١٣٠) .

والثانية : أن « اللغة المنطوقة تمتاز بزيادة النسبة المذكورة على حين تمتاز اللغة المكتوبة بانخفاضها » (١٣١) . ومرجع ذلك — فى رأيه — « أن معدل السرعة فى الكتابة أكثر بظناً منه فى



النطق لذا فإن الفواصل الزمنية بين تدوين الكلمات تؤدي إلى إتقان عملية مجسيد الأفكار وتحديدتها ( Substantiation of Ideas ) ويؤدي هذا بدوره إلى مزيد من استخدام الصفات على حساب استخدام الأفعال » ( ١٣٢ ) .

وهذا المنهج على أهميته في مجال علم النفس من حيث إنه يفيد في تحليل الشخصية ، وقياس مدى الانفعال والاتزان ، وغير ذلك من الأمور النفسية ، إلا أنه يصعب تطبيقه بصورته تلك — كما حددها بوزيمان — على اللغة العربية ، وذلك لعدم وجود فروق دقيقة بين « الوصف » و « الحدث » .

فمن الصفات — كاسم الفاعل واسم المفعول — ما يعمل عمل الفعل ، ومن الأفعال — كالأفعال الناقصة وأفعال المدح والذم — ما يفتقر إلى التعبير بوضوح عن الحدث ( ١٣٣ ) . ولذا استُبدِلَ بمصطلحي « الوصف » و « الحدث » مصطلحا « عدد الأفعال » و « عدد الصفات » وأصبحت المعادلة كما يلي :

$$\text{نسبة الفعل إلى الصفة} = \frac{\text{عدد الأفعال}}{\text{عدد الصفات}}$$

وتشمل المعادلة جميع الأفعال باستثناء ما يلي :

( ١ ) الأفعال الناقصة ( كان وأخواتها إلا إذا استعملت تامة ) .

( ٢ ) الأفعال الجامدة : مثل نعم وبئس .

( ٣ ) أفعال الشروع والمقاربة : مثل كاد وأخواتها ( ١٣٤ ) .

أما الصفات فقد خرج منها « الجملة التي تقع في النحو التقليدي صفة سواء كانت جملة فعلية أو اسمية أو شبه جملة متعلق بمحذوف » ( ١٣٥ ) .

ويطلق الكتابُ على هذه المعادلة ن ف ص أي نسبة الأفعال إلى الصفات ، وهي معادلة تستخدم « كمؤشر لقياس مدى انفعالية أو عقلانية اللغة المستخدمة في النصوص ، ومن ثم استخدمت مقياسا لتشخيص الأسلوب الأدبي » ( ١٣٦ ) .

ويمكن تمييز الأساليب التي تتميز بارتفاع ن ف ص وما يقابلها مما يمتاز بانخفاضها على النحو التالي :

أساليب مرتفعة	أساليب منخفضة
النسبة ( ن ف ص )	النسبة ( ن ف ص )
— الكلام المنطوق .	— الكلام المكتوب .
— نصوص اللهجات .	— النصوص الفصحى .
— النصوص الشعرية .	— النثر .

— الأعمال الأدبية (القصة القصيرة والرواية والمسرحية)	— الأعمال العلمية .
— النثر الأدبي .	— النثر الصحفى (الخبر والمقال والتعليق) .
— قصص الجنيات .	— الحكايات الشعبية .
— أعمال أدبية فى فترة الشباب لمؤلف ما .	— أعمال أدبية لذات المؤلف
— الأدب النسائى .	— فى الكهولة (١٣٧) .
— المونولوج .	— الأنتاج الأدبى لمؤلفين رجال (١٣٨)
— الحوار .	— السرد والوصف .
	— المونولوج .

وثمة ملاحظات على تطبيق هذا المقياس أولها أنه نسبى وليس مطلقا ، لذا فإن « دلالة محدودة بالنصوص التى تتم مقارنتها ، ويكتسب دلالة فى حدود هذه المقارنات » (١٣٩) .

وثانيها أن هناك عوامل تؤثر فى ارتفاع قيمة النسبة وانخفاضها ، منها ما يرجع إلى الصياغة كاختلاف الفن أو وسيلة التعبير ، فليس الشعر كالنثر مثلا ، والكلام المنطوق يخالف نظيره المكتوب ، ونصوص اللهجات تختلف عن النصوص الفصحى ، ومنها ما يعود إلى المضمون ، فالعمر والجنس يؤثران من حيث إن ارتفاع قيمة ن ف ص مرتبط بفترة الشباب وواضح عند المرأة ، وانخفاض القيمة يميز مرحلة الكهولة وظاهر عند الرجل .

والملاحظة الثالثة تتمثل فى أن بعض النصوص قد يشتمل « على مؤثرات تعمل فى اتجاهات متعارضة بحيث يكون الأثر المتوقع لبعضها رفع قيمة ن ف ص ، والأثر المتوقع لبعضها الآخر هو خفض قيمة ن ف ص » (١٤٠) .

ونتيجة ذلك إما إضعاف الاتجاهين ، أو أن يلغى أحدهما الآخر ، أو تحييد دلالة ن ف ص (١٤١) .

ويقوم الكتاب بتطبيق هذه الفرضية على بعض الأساليب النثرية ويخلص إلى النتائج التالية :

- (١) أن قيمة ن ف ص تتناقص تدريجيا مع تقدم مراحل العمر .
- (٢) أن قيمة ن ف ص تميل إلى الارتفاع فى النصوص التى تعبر عن السيرة الذاتية والتى تقوم على السرد القصصى والتحديث عن الذكريات ، بينما تنخفض فى النصوص التى تعالج قضايا علمية أو اجتماعية مما يدل على أن للموضوع أثرا فى تحديد قيمة هذه المعادلة .

(٣) أن نسبة ن ف ص لا تتميز بالثبات عند المنشئ الواحد إذا إنها تختلف باختلاف الموضوع ، وعليه فإن مقولة بوزيمان « بثبات هذه النسبة عند المنشئ بقطع النظر عن الموضوع الذي يتناوله تبدو غير صحيحة » (١٤٢) .

و يدرس الكتاب بعض النماذج من النشر الصحفي المعاصر ويثبت أن قيمة ن ف ص تنخفض « في الأسلوب الصحفي بالنسبة لغيره من الأساليب الأدبية » (١٤٣) .

ثم يُعَرِّج البحث على دراسة الأسلوب في المسرحية ، وهنا تبرز مشكلتان :  
الأولى : هل المسرحية أقرب إلى الكلام المكتوب أم إلى الكلام المنطوق ؟ .

والثانية : « أننا إذا افترضنا أن المسرحية النثرية أكثر قربا من الكلام العادي فإن معنى ذلك أن تسجل ن ف ص في المسرحية النثرية قيمة أعلى من قيمتها في المسرحية الشعرية . أما إذا نظرنا إلى المشكلة من زاوية التمييز بين الشعر والنثر فإن النتيجة ستكون عكس ذلك تماما ، أى أن قيمة ن ف ص في المسرحية الشعرية ستكون أعلى من قيمتها في المسرحية النثرية » (١٤٤) .

و بتطبيق مقياس بوزيمان على بعض المسرحيات (١٤٥) ينتهى البحث إلى ما يلي :

(١) انخفاض ن ف ص في « المونولوج والأحداث الطويلة نسبيا » (١٤٦) ، وارتفاعها في « الحوار والأحداث القصيرة المتسمة بالحيوية » (١٤٧) .

معنى ذلك « أن ارتفاع قيمة ن ف ص مرتبط بقلّة المونولوجات وسيادة طابع الحوار ، كما أن انخفاضها مرتبط على العكس من ذلك بطغيان المونولوجات على الحوار » (١٤٨) .

(٢) « ينشأ عن الفرض السابق أن قيمة ن ف ص تصلح أيضا مؤشرا إحصائيا لقياس درامية المسرحية وحيوية المواقف والحوار ، بحيث يكون ارتفاعها دليلا على قوة الجانب الدرامي وانخفاضها دليلا على ضعف هذا الجانب » (١٤٩) .

(٣) أن درجة تنوع ن ف ص يمكن أن تعطى « مؤشرا إحصائيا لتشخيص طبيعة العلاقة بين المؤلف وشخصيات مسرحيته ، بحيث ترتبط زيادة درجة تنوع ن ف ص بحيوية الشخصيات ، كما يرتبط انخفاض درجته بنمطية الشخصيات وشحوب تميزها لغويا » (١٥٠) .

و يعنى هذا كله « أن تتبع تطور قيمة ن ف ص بيانيا يمكن أن يدلّنا بمجرد النظر على نقاط الضعف في البناء الدرامي لهذه المسرحيات » (١٥١) .

وأخيرا يطبق الكتاب مقياس بوزيمان على الرواية و يستنتج أن قيمة ن ف ص ترتفع في الحوار وتنخفض في السرد . وثمة عاملان يؤثران في ارتفاع هذه القيمة وانخفاضها وهما : العمر (Age) والجنس (Sex) (١٥٢) كما أن عدم التمايز بين السرد والحوار ، وانعدام السمات الفارقة بين هذين المستويين يؤديان إلى اضطراب قيمة ن ف ص . أما إذا كان الحوار مسرحيا مركزا فذلك

يؤدى إلى انتظام نسبة الأفعال إلى الصفات . وبالإضافة إلى تأثير عاملى العمر والجنس فى قيمة ن ف ص هناك عامل ثالث يؤثر فى قيمتها ويميل بها نحو الارتفاع « وهو التأزم الانفعالى » ( ١٥٣ ) .

و ينتهى الكتاب بتحديد أهم المجالات التى يمكن أن تستخدم فيها معادلة بوزيمان : ففى علم النفس اللغوى يمكن أن يستخدم المقياس فى تحديد درجة الانفعال ودرجة التوازن العاطفى ، وفيما يتصل بالمنشئ يفيد هذا المقياس فى تجديد جنس المؤلف ومعرفة شخصيته ، وبتطبيق هذا المقياس نستطيع أن نميز الأعمال العلمية من الأعمال الأدبية وأن نحدد فنون الشعر المختلفة ( ١٥٤ ) .

## ب- الجهود الأوربية فى مجال التحليل الأسلوبى :

بعد هذين النموذجين العربيين للتحليل الأسلوبى نعرّج على الجهود الأوربية فى هذا المجال لنعرض نموذجين آخرين ، وثمة هدفان من ذلك :

الأول : الوقوف على بعض طرائق التحليل الأسلوبى فى الغرب ، ومعرفة اتجاهاته .

والثانى : بيان الفوارق بين التحليلات العربية ونظيراتها الأوربية . والنموذج الأول تحليل أسلوبى يقوم به ويدوسون لقصيدة « التوقف بجوار الغابات فى ليلة جليدية » :

( Stopping by Woods on a Snowy Evening )

لروبرت فروست Robert Frost

أما النموذج الآخر فهو تحليل فقرة من كتاب « دراسات فى الأدب الأمريكى الكلاسيكى » :  
( Studies in Classic American Literature )

للكاتب د . لورنس D.H. Lawrence يقوم به ريتشارد أوهمان Richard Ohmann .





( ١ ) النموذج الأول :

« القصيدة » ( ١٥٥ )

الترجمة

Stopping by Woods on a Snowy Evening  
Whose woods these are I think I know.  
His house is in the village though;  
He will not see me stopping here  
To watch his woods fill up with snow.  
My littel horse must think it queer  
To stop without a farmhouse near  
Between the woods and frozen lake  
The darkest evening of the year.  
He gives his harness bells a shake  
To ask if there is some mistake.  
The only other sound's the sweep  
Of easy wind and downy flake.  
The woods are lovely dark, and deep  
But I have promises to keep,  
And milles to go before I sleep.  
And milles to go before I sleep.

التوقف بجوار الغابات في ليلة جليدية  
لِمَنْ هَذِهِ الْغَابَاتُ الَّتِي أَظُنُّ أَنَّي أَعْرِفُهَا.  
بَيْتُهُ فِي الْقَرْيَةِ وَلَكِنَّهُ  
لَنْ يَرَانِي مُتَوَقِّفًا هُنَا.  
كَيْ أَرْقُبَ غَابَاتِهِ وَقَدْ امْتَلَأَتْ بِالثَّلْجِ.  
إِنْ حِصَانِي سَيَظُنُّ أَنَّهُ شَيْءٌ غَرِيبٌ  
أَلَا أَتَوَقَّفُ عَلَى مَقْرُبَةٍ مِنَ الْمَنْزِلِ الرَّيفِيِّ  
بَيْنَ الْأَشْجَارِ وَالْبُحَيْرَةِ الْمُتَجَمِّدَةِ  
فِي أَكْثَرِ الْأُمُسيات ظِلَامًا هَذَا الْعَامِ.  
إِنَّهُ يَهْزُ أَجْرَاسَهُ  
كَيْ يَسْأَلَ هَلْ ثَمَّةُ خَطَأٍ مَا.  
إِنَّ الصَّوْتِ الْوَحِيدَ الْآخِرَ هُوَ خَفِيفُ  
الرِّيحِ اللَّيْنَةِ وَقَشْرَةِ الْبَرْدِ الْمَتَساقِطَةِ.  
الْغَابَاتُ جَمِيلَةٌ وَمَظْلَمَةٌ وَعَمِيقَةٌ وَمُتْرَامِيَّةُ الْأَطْرَافِ  
لَكِنْ ثَمَّةُ وُعودٍ عَلَى أَنْ أَبْرِيَهَا  
وَأُمَيَّاكُ أَقْطَعُهَا قَبْلَ النَّوْمِ  
وَأُمَيَّاكُ أَقْطَعُهَا قَبْلَ النَّوْمِ



## التحليل

المقطع الأول : يبدأ ويدوسون بتحليل المقطع الأول من القصيدة فينبهنا إلى أنه يتميز بكثرة الضمائر « فالضمير I ورد مرتين في السطر الأول ، والضمير « His » ورد مرتين أيضا : مرة السطر الثانى وأخرى في السطر الرابع بالإضافة إلى هذه نجد أن « He » و « Me » يردان في السطر الثالث » ( ١٥٧ ) .

ثم يربط التحليل بين الضمير الدال على الغائب وفكرة الملكية مستندا إلى ملاحظتين : الأولى وتتمثل في تكرار « His » والثانية وهى أن فكرة الملكية قد ظهرت بوضوح في البداية الاستهلالية للقصيدة من حيث إن الجملة Whose woods وقد وضعت في موضع استهلالي أى أن تحريك هذه الجملة من موقعها الطبيعي ووضعها في موضع افتتاحي في القصيدة يكسبها منزلة خاصة كجملة ابتدائية تعبر عن الفكرة العامة . ثم يصل من هذا إلى افتراض مؤداه أن الموضع في القصيدة بوجه عام ذو علاقة ما بالملكية تماما كما أن له علاقة بالغابات .

أما الملاحظة الأولى والتي تتمثل في تكرار « His » في الجملتين : « His house » و « His woods » وفيهما يتصل اللفظان « House » و « Woods » بالضمير « His » مما يمكننا من التحقق من احتمال كون تواجدهما كما لو كان يحمل نوعا من المساواة ( Equivalence ) في المعنى ، مما يشير إلى أن المنازل والغابات شيء واحد ، وأن الغابات قد امتلكت بنفس الطريقة التي امتلك بها المنزل . وهذا التماثل بين اللفظين في سياق القصيدة لا يعنى أنهما متساويان في المدلول اللغوى ، فاللفظ « Hous » يحوى ملامحا يشير إلى أنه مصنوع بينما التخصيص فيما يتعلق بـ « Wood » لا يعنى ذلك ... أما إذا عُدّا متعادلين في سياق هذه القصيدة فإن المنزل لن يفقد صفته وصنعتة ( Its feature /Artefact ) والغابات لن تكتسبها » ( ١٥٨ ) .



ثم يصل التحليل إلى الفعل اللافت للنظر في السطر الرابع وهو « Fill up » وهو يرتبط بالأشياء المصنوعة أكثر من ارتباطه بالأشياء الطبيعية ولذا فنحن نفكر تلقائياً في الأقداح (Glasses) والقفازات (Bottles) وصهاريج البترول (Petrol Tanks) أكثر من التفكير في الغابات .

والغابة — بوصفها مظهراً من مظاهر الطبيعة — ليست لديها الملامح ولا الصنعة الخارجية ولا الوعاء (Receptacle) بينما هذه الصفات كائنة في مصطلحات معجمية مثل القنينة وصهرج البترول . ويعنى هذا أن الغابات — وقد اكتسبت هذه الملامح من السياق — إنما قدمت كأشياء مصنوعة وأمتلكت بنفس الطريقة التي امتلك بها المنزل .

وأخيراً يفسر التحليل ما حدث من انتهاك للملكية الغير، فالمقطع الأول يعبر عن إحساس الشاعر بأنه ليس له حق الوقوف ، لأن شخصاً آخر قد اكتسب فعلاً عدة حقوق في الغابات بموجب الملكية . أما إذا أراد — أى الشاعر — التوقف والتمتع برؤية هذه الغابات التي لا يمتلك أياً منها فعليه أن يخالف بعض قوانين الملكية الخاصة .

**المقطعان الثانى والثالث :** نلاحظ في هذين المقطعين أن ثمة تغيراً ، فالغابات لم تعد مذكورة بوصفها عقاراً و (His woods) أصبحت « The woods » والأشياء المصنوعة والألفاظ الدالة على الملكية الشرعية صارت واجهات للطبيعة . لكن فكرة الملكية المرتبطة بالقيمة الإنسانية والنظم ما زالت مستمرة « (١٥٩) » .

وإذا كان التملك — في المقطع السابق — مرتبطاً بالضمير العائد على الغائب ، فإنه — هنا — يرتبط بالمتكلم في « My little horse » والحصان — في المقطعين الثانى والثالث ذو دلالات هامة :

**أولاً :** أنه لا يذكر بوصفه مُتَمَلِكاً فحسب — باعتباره جزءاً من عالم الأشياء الثمينة — بل باعتباره مالكا أيضاً ، فهو يَمْتَلِكُ أيضاً : « His harness bells »

**ثانياً :** أنه — نتيجة لما سبق — يكتسب في سياق القصيدة صفة الإنسانية مع أنه ذو ملمح غير إنسانى .

**ثالثاً :** أنه يظهر باعتباره رد فعل للكيان الإنسانى : هو لا يفهم لماذا كان ينبغى عليه أن يتوقف حيث لا يوجد مسكن لآدمى وبالتالى ليس هناك مبرر للتوقف لأية دواع اجتماعية عادية .

**رابعاً :** أن أصوات أجراس السخيل تقابل صوت الريح وإذا كانت الأولى قد أحدثها شعور بالأهمية الإنسانية فإن الثانى يمثل الحرية من التقييدات التي تفرضها مثل هذه الأهمية : الريح لينة في الإحساس ، هذا اللفظ يعنى أنها حرة ولينة .

يُضاف إلى ذلك أن التعبيرين « Easy Wind » و « Downy Flake » قد ترددا في اتحاد وبنظام بنيوى وبطريقة مسجوعة وشبيه بهذا تخميناتنا من أن الصفات يقصد بها ان تفهم على أنها إشارة إلى نفس النوع من الصفة ( ١٦٠ ) . معنى هذا أنه من طبيعة الريح أن تكون لينة تماما كما أنه من طبيعة القشور الثلجية أن تكون هابطة إلى أسفل .

والنتيجة التى يمكن الوصول إليها من كل ماسبق أن الغابات والريح والثلج المتساقط — فى المقطعين الثانى والثالث — تبدو كرموز للحرية الطبيعية من التقييد ولفصل العالم من النظام الإنسانى والالتزامات التى تحصره .

المقطع الرابع والأخير: نتوقف ثانية عند اللفظ « Woods » إذ يمثل جملة ابتدائية تعبر عن الفكرة العامة ومع ذلك فهو يبرز هذه الفكرة والموضوع فى جملة خبرية بسيطة .

فالغابات — هنا — لا تقدم على أنها ممتلكات — بل تظهر بصفاتها التى تتصف بها : فهى جميلة ومظلمة ومترامية الأطراف .

والملكية مرتبطة — فى المقطع الأول — بالحقوق وفى المقطع الأخير بالالتزامات فاستعمال الفعل « Have » — هنا — ذو أهمية لأنه — بوصفه فعلا معجميا — يحمل معانى الملكية ، لكنه إذا عُدَّ فعلا مساعدا نمطيا ( فى التعبيرات مثل :

« I have to go » مثلا فإنه يحمل معنى الالتزام . هذان المعنيان للفعل « Have » يظهران فى الجملة :

I have promises to keep.

I have promises.

I have to keep promises.

I have promises to keep. .

على النحو التالى :

وَيَفْرُقُ التحليلُ بين ملكية الغابات وملكية الوعود من حيث إن « ملكية الوعود لا تمنح حقوقا ، إنما تفرض التزامات » ( ١٦١ ) .

ثم نجد بعد ذلك محاولتين لربط السطرين الأول والثانى وتقدير المحذوف فيهما .

أما المحاولة الأولى فتتم كما يلي :

The wood are lovely, dark and deep but ( I cannot stay  
to enjoy them any longer because ) I have promises to keep.

وأما الثانية فتقوم على أساس أن الغابات والريح والجليد تمثل نوعا من الحرية الأولية للتخلص من القيود التى تسيطر على حيوات البشر . حينئذ تأخذ المحاولة الشكل التالى :



The woods are lovely, dark, and deep (and represent as such a reality of elemental freedom) but (my reality must be that of social constraints and this is represented by the fact that) I have promises to keep.

ففى النوم فقط تحرر من المسئولية .

وأخيرا يذكُر ويدوسون — باختصار شديد — المنهج الذى اتبَعه والذى يتمثل فى الاعتماد على الإشارات اللغوية فى تفسير النص وتحليله .

ويخلص تحليله السابق إلى النتيجة التى تتمثل فى أن القيود الاجتماعية من الواجبات والالتزامات تقف فى جهة معارضة للحرية الطبيعية (١٦٢) .

و يتضح من هذا أن تحليل ويدوسون يبنى على أساس اجتماعى نفسى ؛ إذ يفسر الإشارات اللغوية والضمائر والأفعال تفسيراً اجتماعياً نفسياً بوصفها رموزاً لمعان يهدف إليها الشاعر، فالغابات والرياح وقشور البرد ترمز إلى الحرية التى يتطلع إليها الإنسان كى يتخلص من القيود التى تكبله والالتزامات التى تحاصره .

---

## (٢) النموذج الثانى . الفقرة : (١٦٣) .

---

The renegade hates life itself. He wants the death of life. so do these many «reformers» and «idealists» who glorify the savages in America. They are death- birds, life haters, Renegades. We cant go back. And Melville couldn't. Much as he hated the civilized humanity he knew. He couldn't go back to the savages. He wanted to. He tried to. And he couldn't Because in the first place it made him sick.

place it, made him sick.

## الترجمة (١٦٤)

---

إن المَارِقَ يَكْرَهُ الحَيَاةَ نَفْسَهَا . إنه يريد موت الحياة . كذلك يفعل كثير من «المُصلِحِينَ» و «المثاليين» الذين يمجّدون الهمجيين فى أمريكا . إنهم طيور الموت كارهو الحياة مَارِقُونَ . نحنُ لا نستطيعُ العودة . وملفيل لا يستطيع . وبنفس القدر كره الإنسانية المتحضرة التى

يعرفها . إنَّه لا يستطيعُ العودة إلى الهمجيين إنه يرغب في العودة . وقد حَاوَلَ وَلَكِنَّهُ لَمْ يَسْتَطِعْ . لأن هذا في المَقَامِ الأول قد جَعَلَهُ مَرِيضاً .

### التحليل

يقدم أوهمان تحليلين للفقرة السابقة . يبنى أولهما على فحص « البنى التركيبية التي استخدمها المؤلف » (١٦٥) . وفيه يرى أن في الفقرة السابقة عددا من الحذوفات تتخلل معظم الجمل التي تشتمل عليها . وإرجاع العناصر المحذوفة يمكن افتراض أن الفقرة هي كما يلي ( ١٦٦ ) :

The renegade hates life itself. He wants the death of life. so do these many «reformers» and « idealists» who glorify the savages in America [want the death of life] They are death birds.[ they are] life haters. [ They are] renegades.

We can't go back. And Meville couldn't [go back].[Melville couldn't go back, as] much as he hated the civilized humanity he knew. He couldn't go back to the savages. He wanted to [go back to the savages]. He tried to [go back to the savages]. And he couldn't [go back to the savages].

أما التحليل الثاني الذي يقدِّمه أوهمان لنفس الفقرة « فيتعلق بالاختيار الخاص للألفاظ أكثر من تعلقه بالوحدات التركيبية » (١٦٧) .

يلاحظ أوهمان أن في هذه الفقرة محاولة متأنية في اختيار الألفاظ من أجل قيمتها في إحداث صدمة وذلك بدلا من المرادفات الأكثر ملائمة وتجريدا وليس أدل على أهمية هذا الاختيار المتعمد لألفاظ بعينها من أن الفقرة يمكن أن تقرأ بطريقة مختلفة إذا استبدلنا بالهمجيين (Savages) العبارة الدارجة علم ، النمط الحديث « الشعوب غير المتطورة تكنولوجيا Non-Technological Advanced peoples ثم يصل إلى استنتاج يتمثل في أن التجريد أو تلطيف المعنى (أو نقيضها التصريح بالمعنى) تبدو بوصفها خاصية أسلوبية شخصية واجتماعية أيضا .

ويقوم تحليل أوهمان الأول على أساس أن ثمة حذوفات كثيرة في الفقرة ، وهذا الحذف الشائع يرجع إلى تدفق الأفكار بحيث إن الجُمْلَ تتميز بالقصر والاختصار غير المخل . على أن هذا الحذف كان في مجمله معلوما ففي حذف المسند إليه في :

They are death birds. [ They are ] life haters.

[ They are ] renegades.

نلاحظ قِصَرَ الجمل وقوتها وسرعتها ، بالإضافة إلى أن وجود المسند إليه في الجملة الأولى قد دلَّ على ما هو محذوف بعده .

أما التحليل الثاني فمبنى على أن هناك اختياراً متعمداً لألفاظ بعينها فيها تلطيف للمعنى وحسن الكناية والتعبير عن مغان سيئة بطريقة مستحبة .



- (1) H. G. Widdowson, «Stylistics and the Teaching of Literature», P. 116.
- (2) Ibid, P. 116.
- (3) René Wellek, «Stylistics, Poetics and Criticism», P.65.
- (4) R.A. Sayce, «Style in French Prose»P.4.
- (5) Robert B. Kaplan, «Annual Review of Applied Linguistics», Newbury House Publishers, Inc., U.S.A. 1983, P.124.
- (6) R.A. Sayce, «Style in French Prose», P. 6.

(٧) أوستن وارين ورينيه ويليك : نظرية الأدب . ص ٢٣١ ، ٢٣٢ .

(٨) المرجع السابق : ص ٢٣٢ .

(٩) د. محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ص ٢٨٩ .

(١٠) أوستن وارين ورينيه ويليك : نظرية الأدب ص ٢٣٣ ، ٢٣٤ .

(11) Anne Cluysenaar, «Aspects of Literary Stylistics», P. 20.

(١٢) وانظر حول المقولة الشهيرة لبوفون: Buffon:

R.A. Sayce, «Style in French Prose», P.5.

Buffon:

A- Louis T. Milic, «Rhetorical Choice and Stylistic Option:

The Conscious and Unconscious Poles», in »Literary Style: A Symposium, p.77.

B- Léo Spitzer, «Linguistics and Literary History», P. 11.

Le Style est L'oeuvre Même.

R. A. Sayce, «Style in French Prose»,P. 5.

(13) Ibid, P. 5-6.

(14) Ibid.,P. 5.

(15) Ibid., P. 6.

(١٦) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات .

منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ .



(١٧) يُقصد بالترديد «إعادة اللفظ بعينه ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله ثانيا ليس موجودا في استعماله أولا» : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٦٠ . ومن التردد قول شوقي :

وَتَقَطَّلْتُ لَفْظَ الْكَلَامِ وَتَخَاطَبْتُ عَيْنِي فِي لَفْظِ الْهَوَى عَيْنَاكَ

المرجع السابق ص ٦٠ .

(١٨) المرجع السابق ص ٦٢ .

(١٩) يقصد بالترادف الحقيقي أن يكون بين اللفظين المتجانسين ترادف رغم اختلاف أصل كل منهما ، وبالترادف الازدواجي أن يكون اللفظان المتجانسان من أصل واحد .  
خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٦٩ .

(٢٠) المرجع السابق ص ٧٠ .

(٢١) المرجع السابق ص ٧٢ .

(٢٢) المرجع السابق ص ٧٦ .

(٢٣) المرجع السابق ص ٧٦ .

(٢٤) المرجع السابق ص ٧٤ .

(٢٥) المرجع السابق ص ٧٩ .

(٢٦) المرجع السابق ص ٧٩ .

(٢٧) المرجع السابق ص ٨٥ ، ٨٦ .

(٢٨) يُقصد بالتصدير «رد أعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه على بعض و يسهل استخراج قوافي الشعر، وذلك بترديد لفظ من ألفاظ البيت أو تكراره في مقام المقطع» .  
المرجع السابق ص ٨٧ .

(٢٩) المرجع السابق ص ٨٧ و «المقطع هو المفرد المتخير لختام البيت والإطار الذي يحتضن كل عناصر القافية أو بعضها» .  
المرجع السابق ص ٨٧ .

(٣٠) هذه الموضحات من خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ .

(٣١) المرجع السابق ص ٩٢ .

(٣٢) المرجع السابق ص ٩٢ .

(٣٣) «المطلع هو المتخير لصدارة البيت» .

المرجع السابق ص ٨٧ .

(٣٤) يطلق التذييل «على نوع من ترديد اللفظ خاص ، تمثل في استعمال اللفظ في صدارة البيت وتكراره في حشوه» .  
المرجع السابق ص ٩٢ .

(٣٥) المرجع السابق ص ٩٨ .

(٣٦) المرجع السابق ص ٩٨ ، ٩٩ .

- (٣٧) المرجع السابق ص ٩٨ .
- (٣٨) المرجع السابق ص ١٠٢ .
- (٣٩) المرجع السابق ص ١٠٢ .
- (٤٠) المرجع السابق ص ١٠٢ .
- (٤١) المرجع السابق ص ١٠٣ .
- (٤٢) المرجع السابق ص ١٠٣ .
- (٤٣) المرجع السابق ص ١٢٧ .
- (٤٤) المرجع السابق ص ١٢٨ .
- (٤٥) المرجع السابق ص ١٢٩ .
- (٤٦) المرجع السابق ص ١٢٩ .
- (٤٧) المرجع السابق ص ١٣٠ .
- (٤٨) المرجع السابق ص ١٣١ .
- (٤٩) المرجع السابق ص ١٣٢ .
- (٥٠) المرجع السابق ص ١٣٣ .
- (٥١) المرجع السابق ص ١٣٣ .
- (٥٢) المرجع السابق ص ١٣٣ .
- (٥٣) المرجع السابق ص ١٣٣ ، ١٣٤ .
- (٥٤) المرجع السابق ص ١٣٧ .
- (٥٥) المرجع السابق ص ١٣٧ .
- (٥٦) المرجع السابق ص ١٣٧ .
- (٥٧) المرجع السابق ص ١٤٧ .
- (٥٨) المرجع السابق ص ١٤٩ .
- (٥٩) المرجع السابق ص ١٥٠ .
- (٦٠) المرجع السابق ص ٢٠٧ .
- (٦١) المرجع السابق ص ٢٠٨ .
- (٦٢) المرجع السابق ص ٢١٠ .
- (٦٣) المرجع السابق ٢١٣ ، ٢١٧ ، ٢٢٠ ، ٢٢٢ ، ٢٢٤ ، ٢٢٧ .
- (٦٤) المرجع السابق ص ٢٣٢ .
- (٦٥) المرجع السابق ص ٢٣٢ .

- (٦٦) المرجع السابق ص ٢٧٥ .
- (٦٧) سبق التعرض لمصطلحي الإطناب والإطالة في هذا البحث . أما مصطلح الحشوفيعنى زيادة اللفظ في السياق بحيث « إذا حذف منه بقى المعنى على حاله » .  
ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٢١١ .
- (٦٨) خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٣٢٢ .
- (٦٩) المرجع السابق ص ٣٣٦ .
- (٧٠) المرجع السابق ص ٣٣٦ ، ٣٣٧ .
- (٧١) المرجع السابق ص ٣٣٩ .
- (٧٢) المرجع السابق ص ٣٤١ .
- (٧٣) المرجع السابق ص ٣٥٠ .
- (٧٤) المرجع السابق ص ٣٥٠ .
- (٧٥) المرجع السابق ص ٣٥٢ .
- (٧٦) المرجع السابق ص ٣٥٢ .
- (٧٧) المرجع السابق ص ٣٦٢ .
- (٧٨) المرجع السابق ص ٣٦٧ .
- (٧٩) المرجع السابق ص ٣٦٧ .
- (٨٠) المرجع السابق ص ٣٧٠ .
- (٨١) المرجع السابق ص ٣٧٩ .
- (٨٢) المرجع السابق ص ٣٧٩ .
- (٨٣) المرجع السابق ص ٣٧٩ .
- (٨٤) المرجع السابق ص ٣٧٩ .
- (٨٥) المرجع السابق ص ٣٧٩ .
- (٨٦) المرجع السابق ص ٣٨٠ .
- (٨٧) المرجع السابق ص ٣٨٠ .
- (٨٨) المرجع السابق ص ٣٨٢ .
- (٨٩) المرجع السابق ص ٣٨٢ .
- (٩٠) المرجع السابق ص ٣٨٢ .
- (٩١) المرجع السابق ص ٣٨٤ .
- (٩٢) المرجع السابق ص ٣٨٦ .
- (٩٣) المرجع السابق ص ٣٨٧ .

- (٩٤) المرجع السابق ص ٣٨٩ .
- (٩٥) المرجع السابق ص ٣٩٠ .
- (٩٦) المرجع السابق ص ٣٨٩ .
- (٩٧) المرجع السابق ص ٣٩٠ .
- (٩٨) المرجع السابق ص ٣٩٢ .
- (٩٩) المرجع السابق ص ٣٨٩ .
- (١٠٠) المرجع السابق ص ٣٨٩ .
- (١٠١) المرجع السابق ص ٣٩٤ .
- (١٠٢) المرجع السابق ص ٣٩٤ .
- (١٠٣) المرجع السابق ص ٣٩٤ .
- (١٠٤) المرجع السابق ص ٣٩٩ .
- (١٠٥) المرجع السابق ص ٤٠١ .
- (١٠٦) المرجع السابق ص ٤٠٢ .
- (١٠٧) المرجع السابق ص ٤٠٢ .
- (١٠٨) المرجع السابق ص ٤٠٢ .
- (١٠٩) المرجع السابق ص ٤٠٤ .
- (١١٠) المرجع السابق ص ٤٠٤ .
- (١١١) المرجع السابق ص ٤٠٤ .
- (١١٢) المرجع السابق ص ٤٠٥ .
- (١١٣) المرجع السابق ص ٤٠٦ .
- (١١٤) المرجع السابق ص ٤٠٦ .
- (١١٥) المرجع السابق ص ٤٠٦ .
- (١١٦) المرجع السابق ص ٤٠٦ .
- (١١٧) المرجع السابق ص ٤٠٦ .
- (١١٨) انظر المرجع السابق ص ٤١٠ .
- (١١٩) انظر المرجع السابق ص ٤١٧ .
- (١٢٠) انظر المرجع السابق ص ٤١٧ .
- (١٢١) المرجع السابق ص ٤٣٧ .
- (١٢٢) انظر المرجع السابق ص ٤٣٧ .



- (١٢٣) انظر المرجع السابق ص ٤٩٩ .
- (١٢٤) د. سعد مصلوح : الأسلوب . دراسة لغوية إحصائية .  
دار البحوث العلمية ، الكويت ، ط ١ ( ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م ) .
- (١٢٥) المرجع السابق ص ٥٩ .
- (١٢٦) المرجع السابق ص ٥٩ .
- (١٢٧) المرجع السابق ص ٥٩ .
- (١٢٨) المرجع السابق ص ٦٠ .
- (١٢٩) المرجع السابق ص ٦٠ .
- (١٣٠) المرجع السابق ص ٦٠ .
- (١٣١) المرجع السابق ص ٦٠ .
- (١٣٢) المرجع السابق ص ٦٠ .
- (١٣٣) انظر المرجع السابق ص ٦٢ .
- (١٣٤) المرجع السابق ص ٦٣ .
- (١٣٥) المرجع السابق ص ٦٣ .
- (١٣٦) المرجع السابق ص ٦٥ .
- (١٣٧) يترجع ذلك إلى ارتباط «منحنى ن ف ص عادة بمراحل العمر، فيميل إلى تسجيل قيم عالية في الطفولة والشباب . ثم سجد إلى الانخفاض في الكهولة» .  
المرجع السابق ص ٦٧ .
- (١٣٨) تفسير ذلك ميل «قيمة ن ف ص إلى الارتفاع عند النساء في مقابل واضح إلى انخفاضها عند الرجال» .  
المرجع السابق ص ٦٧ .
- (١٣٩) المرجع السابق ص ٦٧ .
- (١٤٠) المرجع السابق ص ٦٨ .
- (١٤١) انظر المرجع السابق ص ٦٨ .
- (١٤٢) المرجع السابق ص ٧٣ .
- (١٤٣) المرجع السابق ص ٧٣ .
- (١٤٤) المرجع السابق ص ٨١ ، ٨٢ .
- (١٤٥) المسرحيات هي : «مصرع كليوباترا» و «مجنون ليلى» و «الست هدى» و «أميرة الأندلس» لأحمد شوقي . مع ملاحظة أن الأخيرة هي المسرحية النثرية الوحيدة والثلاث الباقيات شعرية ، وأن المسرحيتين الأُوليين اللغة فيهما فصيحة ، بينما في «الست هدى» يختلط بالفصحى بعض تعبيرات الحياة اليومية . أما «أميرة الأندلس» فبالإضافة إلى كونها نثرية فهي فصيحة اللغة .
- (١٤٦) المرجع السابق ص ٨٨ .

(١٤٧) المرجع السابق ص ٨٨ .

(١٤٨) المرجع السابق ص ٩٤ .

(١٤٩) المرجع السابق ص ٨٨ .

(١٥٠) المرجع السابق ص ٩٠ .

(١٥١) المرجع السابق ص ٩٧ .

(١٥٢) المرجع السابق ص ١٠٩ .

(١٥٣) المرجع السابق ص ١١٦

(١٥٤) انظر « كلمة الختام » من المرجع السابق ، ففيها حصر للمجالات التي يمكن أن يستخدم فيها مقياس بوزيمان .

ص ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥

(155) H.G. Widdowson, «Stylistics and the Teaching of Literature», P. 117.

(١٥٦) قام المؤلف صاحب هذه الدراسة — بهذه الترجمة .

(157) «Stylistics and the Teaching of Literature», P. 117, 118.

(158) Ibid., P.118.

(159) Ibid., P.119.

(160) Ibid., P.119.

(161) Ibid., P.120.

(162) Ibid., P-121.

(163) E.L. Epstein., «Language and Style», P.19.

(164) Ibid., P.20.

(165) Ibid., P.19.

(166) Ibid., P.20.

(167) E.L. Epstein, «Language and Style», P.20.



## الفصل الثالث

### التناوب

التناوب هو إحلال كلمة — قد تكون اسما أو فعلا أو حرفا — محل غيرها مما يناظرها ، فتؤدى معناها وتنوب عنها فى السياق .

والتناوب فى اللغة فيه معنى التبادل وتقسيم الأمر الواحد وتوزيعه وفيه أيضا معنى الإحلال ، أى إحلال شىء محل شىء آخر ؛ إذ « يقال للقوم فى السفر : يَتَنَاقَبُونَ ، وَ يَتَنَاقِلُونَ ، وَ يَتَنَاقِضُونَ ، أى يأكلون عند هذا نُزْلَةً وعند هذا نُزْلَةً ، والنُّزْلَةُ : الطَّعَامُ يصنعُهُ لهم حتى يشبعُوا ؛ يُقال : كَانَ الْيَوْمَ عَلَى فُلَانٍ نُزْلَتُنَا ، وَأَكَلْنَا عِنْدَ نُزْلَتِنَا ، وَكَذَلِكَ النَّوْبَةُ ؛ وَالتَّناوبُ عَلَى كُلِّ وَاحِدٍ مِنْهُمْ نَوْبَةٌ يَنْوُبُهَا ، أَيْ طَعَامُ يَوْمٍ » (١) .

وجاء أيضا فى اللسان : « تَتَنَاقَبُ الْقَوْمُ الْمَاءَ : تَقَاسِمُوهُ عَلَى الْمَقَلَّةِ ، وَهِيَ حَصَاةُ الْقَسْمِ » (٢) وقيل أيضا : « تناوبنا الخطب والأمر ، نتناوبُهُ إِذَا قَمْنَا بِهِ نَوْبَةً بَعْدَ نَوْبَةٍ ... وَهُمْ يَتَنَاقَبُونَ النَّوْبَةَ فِيمَا بَيْنَهُمْ فِي الْمَاءِ وَغَيْرِهِ . وَنَابَ الشَّيْءُ عَنْ الشَّيْءِ يَنْوُبُ : قَامَ مَقَامَهُ » (٣) .

وقيمة التناوب أنه لا يثبتُ المعنى الكامن فى الكلمة الواردة فى السياق فحسب ، بل تتم فى ذات الوقت عملية استحضار للكلمة المنوب عنها ، وما ينجرُّ عنها من معانٍ ، فَتَحْدُثُ عملية مزاجية بين الكلمتين المنوب عنها والنائبة ، ومن ثَمَّ تَزَاوُجُ المعنيين ، مما يؤدى فى النهاية إلى إثراء المعنى .

إذن فالتناوب لا يلغى معنى بمعنى آخر ، بل يثبتُ معنيين فى آن واحد .

وقد انقسم البحث فى التناوب عند البارودى إلى أربعة أقسام :

— أولاً : التناوب فى الأفعال .

— ثانياً : التناوب فى الأسماء .

— ثالثاً : التناوب فى المصادر .

— رابعاً : التناوب فى الحروف .



وقد اعتمد البحث في ظواهر التناوب عند تأصيل معانى الأفعال أو الأسماء أو المصادر ودلالاتها على معجم لسان العرب ط دار المعارف بتحقيق : عبد الله الكبير ، ومحمد أحمد حسب الله ، وهاشم محمد الشاذلى .

ومما يجدر ذكره أن البحث في التناوب قد أفاد إفادة كبيرة من شرح الديوان وتعليقات شارحيه على القصائد خاصة الجزئين الثالث والرابع ، فكانت الشروح — فى كثير من الأحيان — مفتاحا للبحث فى ظواهر التناوب .

### أولا : التناوب بين الأفعال :

وترد هذه الظاهرة فى سبعة وأربعين موضعا ، تتوزع على ست صور كما يلى :

الصورة الأولى :

أفعال تتعدى فى الأصل اللغوى بنفسها ، وتتعدى فى السياق بحرف جر :

ويمثل هذه الصورة عشرة مواضع :

(١) . لقد أودعَ البَيْتُ المُشَيِّتُ بِمُهْجَتِي نُدُوبًا ، كَأَثَرِ الوَشْمِ مِنْ كَفِّ وَاشِمٍ (٤) .

فقد تعدى الفعل « أودع » — بالباء — إلى مفعولين ، رغم أنه يتعدى فى الأصل بنفسه ، وبذا ناب عن فعل آخر يتعدى بالباء مثل « تَرَكَ » .  
وبين الفعلين « أودع » و « ترك » علاقة وارتباط ، فـ « قَوْلُهُمْ » : دَعِ هَذَا .. أَيْ اتْرُكْهُ ، وَوَدَعَهُ يَدَعُهُ : تَرَكَهُ ... » (٥) .

وقيمة الفعل « أودع » — هنا — أنه يجعل هذه الندوب بمثابة وديعة عنده ، فامتزج معنيان : معنى الوديعة ومعنى التَّرك .

(٢) أَلَا إِنَّ أَخْلَاقَ الرِّجَالِ وَأَنْ نَمَتْ فَارْبَعَةٌ مِنْهَا تَفُوقُ عَلَى الْكُلِّ (٦)

أفالفعل « فاق » ، بعد تعديته بحرف الجر « على » ، صار نائبا عن فعل آخر يتعدى بهذا الحرف مثل « طغى » .

وثمة رابطة معنوية بين الفعلين : « فاق » و « طغى » ؛ ففى اللسان : « فاق الشيء فوقاً وفوقاً : علاه .. وفاق الرجلُ صاحبه : علاه وغلبه وفضلته » (٧) أما « طغى » فإنه يتعدى بحرف

الجبر « على » ، ولعل هذا هو الدافع إلى إحلال « تفوق على » محل « تطفئ على » وتدلنا قواعد معانى الحروف فى النحو العربى على أن من معانى حرف الجبر « على » فى السياق إفادته الاستعلاء المعنوى ، وقد اتضحت أوجه هذا الاستعلاء فى الموضع التالى :

وَقَارِبَ بِلَا كِبَرٍ، وَصَفَحَ بِلَا أذى وَجُودَ بِلَا مَنٍّ، وَحَلَّمَ بِلَا ذِكِّ (٨)

إذا فأت هذه الخصال الأربع ماعداها من خصال وطغت عليها .

(٣) فَمَا يَمُرُّ خَيَالُ الْغَدْرِ فِي خَلْدِي وَلَا تَلُوجُ سِمَاتُ الشَّرَفِ خَالِي (٩)

فقد تعدى الفعل « يمر » بـ « فى » وهو يتعدى فى الأصل بنفسه كما قد يتعدى بالباء وبعل ، إذ يقال « مَرَّ عَلَيْهِ وَبِهِ يَمُرُّ مَرًّا أَيْ اجْتَازَ... وَمَرَّ يَمُرُّ مَرًّا وَمُرُورًا : جَاءَ وَذَهَبَ » (١٠) . وهذا الفعل « يجوز أن يكون مما يتعدى بحرف وغير حرف » (١١) وهو فى السياق الشعرى السابق يكون بمعنى فعل آخر يتعدى بـ « فى » مثل « يَرُدُّ » ويكون المعنى على هذا أن خيال الغدر لا يَرُدُّ فى خَلْدِهِ ولا يمر به ، يريد أنه لا يعرف من الغدر قليله أو كثيره .

(٤) تَأْمَلْ إِلَى الدُّنْيَا بِعَيْنِ بَصِيرَةٍ لَعَلَّكَ تَرْضَى بِالْقَلِيلِ مِنَ الْقِسْمِ (١٢)

وفيه تعدى الفعل « تأمل » بـ « إلى » — وهو فى الأصل يتعدى بنفسه أو بـ « فى » — فصار نائبا عن فعل آخر يتعدى بـ « إلى » وينظره فى المعنى مثل « انظر » . وبين الفعلين — النائب والمنوب عنه — ارتباط معنوى ؛ إذ يقال : « تأملت الشيء أى نظرت إليه مستتباً له . وتأمل الرجل : تثبت فى الأمر والنظر » (١٣) . وهو يريد أن يقول : انظر إلى الدنيا وتأملها ، كأن المعنيين : النظر والتأمل ، قد حضرا فى السياق .

(٥) فَكُنْ عَاطِئِيهَا قَبْلَ أَنْ يَحْكُمَ النَّهْيُ عَلَى ، وَيَسْتَهْوِى الزَّمَانُ عَلَى زَهْوَى (١٤)

حيث ورد الفعل « يستهوى » — وهو فى الأصل يتعدى بنفسه — متعديا بـ « على » ؛ إذ يقال « استهوته الشياطين : ذهبته بهواه وعقله... » (١٥) ويقال « استهوته الشياطين هوت به وأذهبته » (١٦) .

فالفعل « يستهوى » ناب عن فعل آخر ينظره ويتعدى بـ « على » مثل « يقضى » . والمعنيان اللذان حضرا : .... قبل أن يقضى الزمان على شبابى فيذهب به .

(٦) فَكَأَنَّمَا افْتَرَسَتْ بِظَائِرِ حَلْمِهِ مَشْمُولَةٌ، أَوْسَاعَ سُمِّ الْأَسْوَدِ (١٧)

وفيه تعدى الفعل «افترس» بالباء، وهو في الأصل يتعدى بنفسه (١٨)، فتاب عن فعل آخر يتعدى بهذا الحرف مثل «هوى بـ» أو «فتك بـ». والمعنى الأول على الاستعارة: فكأن الخمر قد افترس طائر حلمه، والمعنى الآخر: كأن الخمر قد هوت بعقله وأذهبت.

(٧) تَمَلَّ بِالْمُلْكِ يَا عَبَّاسُ، وَابْقَ لَنَا فِي نِعْمَةٍ لَمْ يُخَالِظْ صَفْوَهَا كَدْرُ (١٩)

حيث ناب فعل الأمر «تمل» عن فعل آخر يناظره ويتعدى بالباء مثل «تمتع». وبين الفعلين رابطة قوية؛ ففي اللسان «تَمَلَّى إخوانه: مُتَّعَ بهم. يقال مَلَأَكَ اللهُ حبيبك أى مَتَّعَكَ به وأَعَاشَكَ معه طويلاً... وقيلتُ عمرى استمتعتُ به» (٢٠).

(٨) أَعَاشَرُهُمْ رَغْمًا، وَوَدَّى لَوْ أَنَّ إِلَى بَيْنِهِمْ نَعْمًا أَذْغُو بِهِ فَيْسَارُ (٢١)

فالفعل «أدعو» يتعدى بنفسه، فيقال «دعوت فلانا أى صحت به واستدعيت» (٢٢) فيكون الفعل «أدعوا» في السياق السابق — نائبا عن الفعل «أصيح» الذى يمكن أن يتعدى بالباء.

(٩) لَأَى خَلِيلٍ فِي الزَّمَانِ أَرَافِقُ وَأَكْثَرُ مَنْ لَأَقَيْتُ خَبَّ مُتَافِقُ؟ (٢٣)

إذ ناب الفعل «أرافق» عن نظير له يتعدى باللام مثل «أحن» أو «أميل». والرفيق هو صاحب في السفر (٢٤).

والمعنيان: من هو الصديق الذى أرافقه؟ ... وأحن إلى من في هذا الزمان؟

(١٠) وَاضْطَحَبَ بِمَنْ يَبْتَغِي الْمَرْحَ (٢٥)

حيث تعدى فعل الأمر «اضطحب» بالباء، فتاب عن مثيل له يتعدى بذات الحرف مثل «اقترن». والفعالان بينهما صلة وثيقة؛ إذ يقال: اضطحب الرجلان، وتصابحا، واضطحب القوم: صحب بعضهم بعضا» (٢٦).

أى: اضطحب بمن يبعث المرح واقترب به.

ونلاحظ في المواضع العشرة السابقة ارتباطاً قوياً بين الفعل الوارد في السياق والآخر المنوب عنه إلى السحد الذي يكون فيه معنى الفعل المذكور — في بعض الحالات — مرادفاً في الاستعمال لمعنى الفعل المراد .

والدلالة الفنية في عملية استبدال فعل بآخر في هذه الصورة تكمن في الرغبة في توسيع المعنى ، بحيث يتبادر إلى ذهن المتلقى معنيان بدلاً من معنى واحد ، فينصرف العقل إلى كلا المعنيين معا ، مما يؤدي — في النهاية — إلى إثراء معنى البيت .

### الصورة الثانية :

أفعال هي في الأصل اللغوي لازمة ، ولكنها وردت في السياق متعدية .

وقد جاء على هذه الصورة موضعان : الأول قوله :

( ١ ) تَسَأَلْتُ فَقْدَانَ الْأَحِبَّةِ جَارِعاً وَمَنْ شَفَّهُ فَقَدْ الْحَبِيبِ تَأَلَّمَا ( ٢٧ )

فالفعل « تألم » لازم غير متعد ، وقد تعدى — في السياق — إلى مفعول به ، فصارت نائبا عن نظير له مثل « تحمّل » . وفي اللسان : « تألم فلان من فلان إذا تشكّى وتوجّع منه » ( ٢٨ ) ، والتشكي والتوجع لا يحدثان إلا بعد تحمّل . فثمة علاقة بين الفعلين تألم وتحمل .

والمعنيان الواردان : لقد تحملت فقدان الأحبة ... وتألمت منه .

أما الموضع الثاني فهو قوله :

( ٢ ) تَجَافَى النَّوْمَ فِي طَلَبِ الْمَعَالِي وَطَابَ لِقَائِهِ فِيهَا الشُّهَادُ ( ٢٩ )

إذ تعدى الفعل « تجافى » إلى مفعول به ، وهو في الأصل لازم ؛ ففي اللسان « جفا جئبه عن الفراش وتجافى : نبتا عنه ولم يطمئنّ عليه . وجافيت جئبي عن الفراش فتجافى » ( ٣٠ ) . والفعل بعد تعديته ناب عن مثيل له يتعدى إلى مفعول به مثل « هجر » . وبين الفعلين ارتباط في المعنى .

والمعنيان : لقد ترك النوم ... بل هجره ، فالمعنى الثاني « الهجر » أقوى — من حيث

الدلالة — من المعنى الأول .

وتبدو العلاقة واضحة في هذين الموضعين بين الفعلين المذكورين في السياق الشعري والآخرين

المنوب عنهما .



أفعال تتعدى في الأصل اللغوي اللغوي بحرف جر معين ، وتتعدى في السياق بغيره :  
وتأتى هذه الصورة في ثلاثة عشر موضعا :

( ١ ) مُتَشَابِهَةُ الطَّرْفَيْنِ يُنْبِئُ صَدْرُهُ عَمَّا تَلَّاحَقَ ، فَهُوَ بَادِي الْمَعْلَمِ (٣١)

فالفعل ينبئ يتعدى بالباء ، وقد يتعدى بنفسه ، وقد ناب في البيت عن فعل آخر يتعدى بـ «عن» مثل «يحكى» ، فينبئ معناه يخبر (٣٢) ، وبذا تتضح الصلة بين الفعلين : «ينبئ» و «يخبر» فشعره متشابه الطرفين ، يخبر صدره عما تلاحق وينبئ به .

( ٢ ) يَضْبُوبُهَا الْحَكَمِيُّ صَبْوَةَ عَاشِقٍ وَتَخِفُّ مِنْ طَرِبِ عَرِيكَهُ مُسْلِمِ (٣٣)

حيث تعدى الفعل «يصبو» بالباء ، وهو يتعدى في الأصل بـ «إلى» (٣٤) وبذا يكون قد ناب عن فعل آخر يتعدى بالباء مثل «يغرم» (٣٥) . وبين الفعلين الوارد في السياق والآخر المقصود علاقة وثيقة ، فمن معانى الصَّبَا : الميل إلى الشيء والشوق إليه (٣٦) والمرء لا يميل إلى الشيء إلا إذا أُغْرِمَ به .

( ٣ ) عَظْفًا عَلَيَّ ، فَلَمْ أَظْلُبْ إِلَيْكَ سِوَى أَنْ أَمْتِعَ الْعَيْنَ مِنْ تِمَثَالِكِ الْحَسَنِ (٣٧)

إذ تعدى الفعل «أمتع» بـ «من» وحقه أن يتعدى بالباء (٣٨) فناب بذلك عن نظيره يتعدى بـ «من» مثل «أملأ» .

والفعلان «أمتع» و «أملأ» بينهما رابطة ، فامتلاء العين من المنظر الحسن متعة ، فالعلاقة بين الفعلين : أملأ وأمتع علاقة سببية ، أى أن أولهما سبب للآخر .

( ٤ ) وَكَذَبَا اللَّيْثِيمَ إِذَا أَصَابَ كَرَامَةً عَادَى الصَّدِيقَ ، وَمَالَ بِالْأَخْوَانِ (٣٩)

وفيه تعدى الفعل «مال» بالباء ، وهو يتعدى في الأصل بـ «عن» و يفيد معنى الإغراض ، ويتعدى بـ «على» متضمنا معنى الظلم ، كما قد يرد لازما (٤٠) . وعلى ذلك يكون الفعل «مال» بمعنى فعل آخر يتعدى بالباء مثل «غزى» .

والمعنيان : ... غرر بالأخوان ... وظلمهم .

(٥) أَغَاذِلُ ، خَلَّيْنِي وَشُئُونَ قَلْبِي      وَخُذْ مَا شِئْتَهُ فِي أَيِّ شَانٍ  
فَقَدْ شَبَّ الْهَوَى مِنْ رَامٍ نُضْجِي      وَأَغْرَى فِي الْمَحَبَّةِ مَنْ نَهَانِي (٤١)

حيث جاء الفعل «أغرى» متعديا بـ «في» وهو في الأصل يتعدى بالباء ، وقد يتعدى بنفسه (٤٢) . وهو ينوب في السياق عن فعل آخر يتعدى بـ «في» ويشابهه في المعنى مثل «أوقع» .

والمعنيان : ... لقد أوقعني مَنْ نهاني عن المحبة فيها ... وأغراني بها .

(٦) صَبَابَةٌ أَغْرَتْ عَلَى الْأَسَى      وَذَلَّتِ الشُّهْدَاءُ عَلَى مَضْجَعِي (٤٣)

فالفعل «أغرى» — هنا — بمعنى «حَرَّضَ» وفي الإغراء حث وتشجيع وتحريض .

(٧) إِنِّي فَقَدْتُ الْيَوْمَ بَيْنَ بُيُوتِكُمْ      عَقْلِي ، فَرُدُّهُ عَلَيَّ لِأَهْتَدِيَ  
أَوْ فَاسْتَقِيدُونِي بِبَعْضِ قِيَانِكُمْ      حَتَّى تَرُدُّ إِلَيَّ نَفْسِي أَوْ تَدِي (٤٤)

إذ تعدى الفعل «استقاد» بالباء ، وهو يتعدى بـ «مِنْ» (٤٥) ، فالأصل أن يقال : «استقيدوني من بعض قيانكم» ، أي : سألتهم أن يقتصوا لي من هؤلاء القيان . وعلى ذلك يكون الفعل «استقاد» بمعنى «بَادَلَ» أي : فبادلوني ببعض قيانكم . وبين الفعلين «استقاد» و«بادل» ارتباط ؛ فإذا كان القَوْدُ قتل النفس بالنفس (٤٦) ، فإن المبادلة تعني أخذ شيء مكان غيره (٤٧) .

(٨) عَلَى أَنْسَى لَمْ آتِ فِي الْحُبِّ زَلَّةٌ      تَغْضُ بِذِكْرِي فِي الْمَحَافِلِ أَوْ تُزْرِي (٤٨)

إذ تعدى الفعل «تغض» بالباء ، والأصل أن يتعدى بـ «مِنْ» ، (٤٩) فناب عن مثل له يتعدى بالباء مثل «تزري» والمعنى في الفعلين يكاد يكون واحدا ، بل يمكن القول : إن اللفظين مترادفان ، ومن ثَمَّ فهذا الترادف يؤدي إلى تأكيد المعنى .  
والمعنيان : ... تزري بذكرى وتغض منه ، أي تحقر من شأنه .

(٩) فَمَا بَلَغَتْ مَغِيبَ الشَّمْسِ حَتَّى      أَضَافَتْ آتِيَا مِنْهُ بِمَا ضَى (٥٠)

حيث تعدى الفعل «أضاف» بالباء ، والأصل بـ «إِلَى» (٥١) فصار نائبا عن نظير له يتعدى بالباء مثل «وَصَلَ» .

والمعنيان : ... وصلت آتيا بـماض وأضافته إليه ، إذ الإضافة وُضِلَّ .

( ١٠ ) أَنَاةَ بَرَاهَا اللَّهُ فِي الْحُسْنِ آيَةً يَدِينُ إِلَيْهَا جَاهِلٌ وَحَلِيمٌ ( ٥٢ )

إذ تعدى الفعل « يدين » بـ « إلى » والأصل أن يتعدى باللام ، ( ٥٣ ) ، فكان بذلك نائباً عن مثيل له يتعدى بـ « إلى » مثل « يميل » .

والمعنيان : يميل إليها جاهلٌ وحليمٌ ونخضعان لها .

( ١١ ) وَلَا تَشْكُرْ بِالدُّنْيَا فِي ظُلْمِ السُّنَى  
فَإِنَّ السُّنَى فِي الدُّنْيَا شَرٌّ مِنَ السُّنَى ( ٥٤ )

والفعل « اعترف » يتعدى باللام ، فيقال « اعترف للأمر » أي صَبَرْتُ ، و يتعدى بالباء ، فيقال : « اعترف بذنبه » أي أَقْرَبَهُ ، كما تَبَرَّدُ لازماً ، فيقال : « اعترف فلان » إذا ذَلَّ وانقاد ( ٥٥ ) .

والمعنى في السياق كان يقضي أن يتعدى الفعل باللام ، وبكون المراد حينئذ : لا تصبر على الذل .... أما وقد تعدى بالباء فإنه ينوب عن فعل آخر بناظره و يتعدى بهذا الحرف متى « رضى » .

والمعنى : « لا ترضى بالذل .. » وبين « الصبر » على الشيء « والرضا » به حيلة قوية .

والمعنيان لا ترضى بالذل ولا تصبر عليه .

( ١٢ ) لَهُ بَدَهَاتٌ لَا تَغِيبُ ، وَعِزْمَةٌ مُؤْتَدَةٌ ، تَغْنُو إِلَيْهَا الْجَحَافِلُ ( ٥٦ )

حيث تعدى الفعل « عنا » بـ « إلى » ، والأصل أن يتعدى باللام ، ( ٥٧ ) فناب بذلك عن مثيل له مثل « مَالٌ » . وثمة علاقة بين « العُتُو » أي الخضوع و « الميل » ، فالأول يعنى الخضوع والطاعة ( ٥٨ ) ، والثاني يعنى العدول إلى الشيء والإقبال عليه ( ٥٩ ) ، وإطاعة الأمر ( أو للشخص ) إقبال عليه .

والمعنيان : ... تميل إليها الجحافل وتخضع لها .

( ١٣ ) فَلَا تَسْأَلْ عَلَى مَا كَانَ مِنْهُ وَلَا تَسْأَلْ عَلَى مَا كَانَ مِنْهُ ( ٦٠ )

والأصل : تسأل عن ( ٦١ ) ، وبذا ناب الفعل عن نظيره يتعدى بـ « على » مثل « يقف » . وبين الفعلين « سأل » و « وقف » ارتباط ، ففي السؤال عن الشيء استخبار عن أمره ( ٦٢ ) ، وفي الوقوف عليه فهم له وتبين لحقيقته ( ٦٣ ) .

والمعنيان : فلا تقف على ( هذا الأمر ) ولا تسأل عنه .

## الصورة الرابعة :

أفعال تتعدى في الأصل اللغوي بحرف جر، وترد في السياق متعدية بنفسها .

وقوام هذه الصورة سبعة مواضع :

( ١ ) طُفْتُ الْبِلَادَ ، وَجَرَّيْتُ الْعِبَادَ ، فَلَمْ أَزْكَنْ لِحِلٍّ ، وَلَمْ أَجْبَحْ إِلَى سَكْنٍ ( ٦٤ )

فالفعل « طاف » يتعدى بالباء ، وبـ « على » ، وبـ « في » ، فيقال : طاف بالقوم وعليهم .. وطاف حول الشيء ... وطاف في البلاد ... ( ٦٥ ) أى أن الفعل كان ينبغى أن يتعدى في السياق السابق « في » ولكنه تعدى بنفسه ، فصار نائبا عن فعل آخر مثل « زار » ويكون المعنى : « زرت البلاد » ، وفي « الزيارة » طَوَّفَ « أو « تَطَوَّفَ » .

والمعنيان : زرت البلاد وطففت بها ( أو حولها .... ) ومن الممكن أن يكون لفظ « البلاد » منصوبا على نزع الخافض .

( ٢ ) إِذَا ارْتَابَ أَمْرًا الْهَبْتُهُ خَفِيفَةً تُمِيتُ الرِّضَا بِالسَّخِطِ ، وَالْحِلْمَ بِالْجَهْلِ ( ٦٦ )

والفعل « ارتاب » يتعدى بالباء ويكون بمعنى اتهمته ، ويتعدى بـ « في » ويصير معناه : شك ، وقد يتعدى بنفسه فيقال ارتبت فلانا أى : اتهمته ( ٦٧ ) .

وقد تعدى في البيت بنفسه ، إلا أن معناه حين يتعدى بنفسه لا يتواءم مع معنى البيت ؛ لذا فإنه كان يجب أن يتعدى بـ « في » أى : إذا شك في أمر . فالفعل ارتاب — في البيت — ينوب عن آخر يتعدى بنفسه مثل « خاف » أو « خشي » ، أى : إذا خاف أمرا ...

وبين الشك والخوف صلة نفسية وثيقة .

والمعنيان : إذا خاف أمرا وشك فيه ....

( ٣ ) فَيَاتِرْقُ حَدَّثُنِي ، وَأَنْتَ مُصَدِّقٌ عَنِ الْآلِ وَالْأَصْحَابِ مَا فَعَلُوا بَعْدِي

وَعَنْ رَوْضَةِ الْمِقْيَاسِ تَجْرِي خِلَالَهَا جَدَاوِلُ يُسَدِّدُهَا الْغَمَامُ بِمَا يُسَدِّدُ ( ٦٨ )

فالفعل « يُسَدِّدُ » يتعدى بـ « إلى » من السددي وهو المعروف ، ( ٦٩ ) وقد تعدى في البيت بنفسه نائبا عن نظيره مثل « يغطي » والفعلاان بمعنى واحد ، فالأفعال « أَسَدَّدْتُ وَأَوْدَيْتُ وَأَعْطَيْتُ »



إذن فالعلاقة بين الفعلين — الوارد في السياق والمنوب عنه — علاقة ترادف ، وحضور الفعلين في السياق يؤكد المعنى و يقويه . ومعلوم أن أسدى من حيث المعنى من أفعال المنح لأنها من أخوات أعطى فتنبص مفعولين ليس أصلهما المبتدأ والخبر ويغلب تعديها إلى ، وقد وردت في هذا السياق متعدية بغير إلى .

( ٤ ) أَمِينٌ عَلَى غَيْبِ الصَّدِيقِ إِذَا وَتَتْ      غَهُودُ أَنْاسٍ ، أَوْ تَطَرَّقَهَا فَتْرُ (٧١)

حيث إن الفعل « تَطَرَّقَ » يتعدى أصلاً بـ « إلى » (٧٢) ، فناب في البيت عن فعل آخر يتعدى بنفسه مثل « أصاب » أو « لحق » ، وبين الفعلين علاقة ترادف .

( ٥ ) فَفَرَّتْ لَى الْخَيْرِ الَّذِى أَنَا رَاغِبٌ      وَبَاعِدَنِى الشَّرِّ الَّذِى أَنَا حَاذِرُ (٧٣)

إذ إن الفعل « بَاعَدَ » يتعدى — فى الأصل — بـ « عن » و « بين » (٧٤) ، وقد ناب في البيت عن مثيل له يتعدى بنفسه مثل « وقى » والتقدير : « قنى الشر . . »  
وبين المباعدة (أو البعاد) والوقاية ارتباط في المعنى .

( ٦ ) أَشْتَاقُ نَجْدًا وَسَاكِينِيهِ      وَأَيْسَنُ مِثْنَى الْغَدَاةِ نَجْدُ ؟ (٧٥)

فالفعل « اشتاق » يتعدى — فى الأصل — بـ « إلى » ، وقد ناب في البيت عن فعل آخر يتعدى بنفسه وينظره فى المعنى مثل « أحب » . والصلة واضحة بين الفعلين ، « فالشوق » لا يكون إلا عن « حب » ، فالعلاقة بين الفعلين علاقة سببية ، أى أن أحدهما « الحب » مسبب للآخر « الشوق » . ويمكن أن يكون اللفظ « نجدا » منصوباً على نزع الخافض .

( ٧ ) إِذَا أَشْرُتْ لَهُمْ فِى حَاجَةٍ بَدَرُوا      قَضَاءَهَا قَبْلَ أَنْ يَرْتَدَّ الْمَاعِى (٧٦)

والفعل « بَدَرَ » يتعدى أصلاً بـ « إلى » (٧٧) ، وقد ناب هنا عن مثيل له يتعدى بنفسه مثل « أتم » .

والعلاقة بين الفعلين تكمن فى أن البيدور إلى الشيء يعنى الإسراع إليه (٧٨) ، وإتمام الشيء يعنى بذل الوقت والجهد فى سبيل إكماله ، فالهمة والعزم يجمعان بين المعنيين .

والمعنيان : ... أسرعوا إلى الشيء وأتموا تنفيذه .

## الصورة الخامسة :

أفعال تتعدى في الأصل اللغوي إلى مفعول به واحد ، وتتعدى في السياق إلى مفعولين :

وتجىء هذه الصورة في موضع واحد هو :

أَغَالَطَهُ قَوْلِي ، وَأَمَحَضَهُ الْوَقْتُ      كَأَنِّي بِمَا فِي صَدْرِهِ غَيْرُ عَالِمٍ (٧٩)

فالفعل « غالط » يتعدى في الأصل إلى مفعول به واحد (٨٠) ، ولكنه تعدى في الموضع السابق إلى مفعولين هما : الهاء في « أغالطه » وقول في « قولي » ، والمعنى أخدعه بقولي .

والعلاقة بين الفعلين « أغالط » و « أخدع » تأتي من حيث إن أولهما يدل على الانحراف عن الصواب (٨٢) ، وثانيهما يشير إلى إظهار شيء مخالف لما يُخفيه المرء (٨١) ، أي أن كلا الفعلين يعني الابتعاد عن « المثالية » في السلوك والتعامل .

## الصورة السادسة

أفعال ترد بمعنى أفعال أخرى :

وعدد مواضع هذه الصورة أربعة عشر موضعا :

(١) وَمَنْ عَرَفَ الدُّنْيَا رَأَى مَا يَسْرُهُ      مَنِ الْعَيْشِ هَمًّا يَتْرُكُ الشَّهْدَ عُلُقَمًا (٨٣)

فقد ورد الفعل « يترك » بمعنى فعل آخر أكثر ملاءمة منه في سياق البيت وهو « يجعل » أي : همًّا يجعل الشهد علقما . « والتَّركُ : الجعل في بعض اللغات » (٨٤) .

فالعلاقة بين الفعلين « يترك » و « يجعل » علاقة ترادف في الاستعمال .

(٢) تَرَى لِخَوَابِئِهَا أَرْيَازًا ، كَأَنَّهَا      حَلَايَا تَغْتَثُ فِي جَوَانِبِهَا النُّحُلُ (٨٥)

فالأريز ، وهو صوت غليان القدر (٨٦) ، لا يترى ولكن يُسمع ، إذن فالفعل « ترى » بمعنى « تسمع » ، والفعل بهذا يدل على شدة اضطراب الخمر في قدرها ، ذلك أن الرؤية أشد تأثيرا في النفس وأكثر التصاقا بالذهن من السمع . ويلاحظ أن الفعلين « ترى » و « تسمع » حسيان ينبعان من حاستي البصر والسمع عند الإنسان ، فبينهما اتصال وارتباط وثيقان .

ويتكرر هذا الفعل « ترى » بكل دلالاته مرة أخرى في قوله :

تَرَى بَيْنَهُمْ — يَافِرُقُ اللَّهُ بَيْنَهُمْ —

لَهَيْتِيبَ صَيَاحٍ يَضَعُكَ الْفَلَكَ الْعَالِي (٨٧)

والمعنى : تسمع صياحا كاللهيب . ومفعول « ترى » ، التى بمعنى تسمع فى هذا البيت ، هو فى الأصل الصياح بالطبع ، ولكن الشاعر عمّد إلى صورة المضاف والمضاف إليه للمبالغة فبدلاً من أن يقول : تسمع صياحا ملتهبا قال : ترى لهيب صياح ، فالرؤية تكون للهيب لا للصياح لأن الصياح يُسمع ولا يُرى .

( ٣ ) لَمْ يَنْظِمِ الْحُوشَى عُجْباً بِهِ      وَلَمْ يُسَمِّ الْوَرْدَ بِالسَّخْوَجِ  
لِكِنَّهُ رَأَى الْحِجَابَ ، فَاكْتَفَى      بِوَاضِحِ الْقَوْلِ عَنِ الْمُفْجَمِ ( ٨٨ )

فالمقصود من قوله ( فاكتفى بوضح القول عن المعجم ) أن الممدوح قد آثر الكلام الواضح السهل وقنع به ، وترك الغامض والمستبهم وتقرّ منه . إذن الفعل « اكتفى » يأتى بمعنى فعل آخر مماثلة فى المعنى مثل « استغنى » وهو مرادف ( ٨٩ ) .

وقد يكون الفعل « اكتفى » بمعناه — باعتبار أن فى الكلام حذفاً — ويصبح التقدير : فاكتفى بوضح القول مستغنياً عن المعجم .

( ٤ ) كَمْ حَكِيمٍ ضَلَّ فِيهَا      فَاكْتَسَى بِالْعِلْمِ جَهْلًا ( ٩٠ )

فلم يرد الفعل « اكتسى » بمعناه الأصلى ، وإنما وردَ بديلاً عن فعل آخر مثل « استبدل » ( ٩١ ) ، وهو أكثر دلالة على المعنى المراد ، ودليل ذلك « الباء » التى تلزم هذا الفعل وتدخل على المتروك وهو — فى السياق — العلم .

وبين « اكتسى » و « استبدل » صلة فى المعنى ، فالكسوة ما هى إلا استبدال حالة بأخرى ، أى استبدال الكسوة بالغرى .

( ٥ ) تُخَادِعُنَا الدُّنْيَا ، فَتَلْهُوْا ، وَلَمْ نَخْلُ      بِأَنَّ الرَّدَى حَتْمٌ عَلَى الْحَيَوَانِ ( ٩٢ )

فالفعل « نخال » المجزوم بـ « لم » — وهو فى الأصل بمعنى حسب أو ظن — يأتى هنا بمعنى « نتيقن » ( ٩٣ ) ، فالدنيا تخدع الإنسان فلا يتيقن بأن الموت محتوم على كل كائن حتى الحيوان . ويرد نفس الفعل بمعناه السابق فى قوله :

وَأَضْدَعُ الْحَضَمَ ، وَمَا خَلْتَنِي      أَضْدَعُ إِلَّا الْبَطْلَ الْأَضْيَدَا ( ٩٤ )

فالفعل « خال » كما يأتي بمعنى « ظن » يجيء أيضا بمعنى عَلِمَ (٩٥) ، وعلى ذلك فالمعنى في السياق : « ... وما علمتني أصدع إلا البطل الأصيدا » .

(٦) إِنَّ حَلَّ أَرْضًا حَمَى بِالسَّيْفِ جَانِبَيْهَا  
وَإِنْ وَعَى نَبَأَةً مِنْ صَارِيخِ رَكْنَبَا (٩٦)  
إذ إن الفعل « وعى » — ومعناه : تحفظ وقهم وقيل (٩٧) — قد ورد هنا بمعنى « سمع » (٩٨) ؛  
ودليل ذلك المفعول به الذي تلاه « نبأ » ومعناها الصوت الخفى (٩٩) .

وربما تكون العلاقة بين الفعلين « وعى » — وهو الفعل المذكور — و « سمع » — وهو الفعل المراد — مردها أن في « سماع » الشيء فهم للمراد منه ، و « الفهم » أحد معاني الفعل « وعى » .

(٧) تَتَرُّكُ الْمَاءَ لِأَيْسُورِ لُظَامٍ وَتَتَرُدُّ الدِّمَّ السَّحَرَامَ مَبَاحَا (١٠٠)

فالفعل « تَرُدُّ » يأتي في السياق بمعنى : « تجعل » .  
ويمكن أن نتبين العلاقة بين الفعلين — الوارد والمراد — ببيان أن معنى « الرَّدُّ : صَرَفُ الشَّيْءِ وَرَجْعُهُ » (١٠١) ، « وَمِنْ الْمَبْصُورِ الْآخِرِ » يقال : أرجع الله همه سرورا ، أى أبدل همه سرورا (١٠٢) ، أى أن الفعل « رَدُّ » يعود — في النهاية — إلى معنى التبديل الذى يعنى « تغيير الشيء عن حاله » (١٠٣) ، وهو ما يتفق مع معنى الفعل المراد من سياق البيت وهو « تجعل » الذى يقصد به التحويل أى التغيير من حالة إلى أخرى .  
فبين « ترد » و « تجعل » ترادف غير مباشر .

(٨) لَعَلَّ حَدِيثَ الشُّوقِ يُظْفِيءُ لَوْعَةً مِنْ الْوَجْدِ ، أَوْ يَقْضِي بِصَاحِبِهِ الْفَقْدَ (١٠٤)

فالفعل « يقضى » فى البيت بمعنى « يذهب » أى يذهب بِصَاحِبِهِ الْفَقْدَ يريد : يهلكه .  
وثمة علاقة بين الفعلين ؛ إذ الفعل « يقضى » فى اللغة على ضروب كلها ترجع إلى معنى انقطاع الشيء وقطامه (١٠٥) ، ومنه القاضية أى الموت (١٠٦) ويقال أيضا قد قضى فلان أى مات ومضى (١٠٧) .

... أما « ذهب به » فبمعنى أزاله (١٠٨) ، أى أن انقطاع الشيء يعنى إزالته . فالفعلان بمعنى واحد .

(٩) لَوْلَا اتِّقَاءُ الْحَيَاءِ لَا غَتَضْتُ بِأَنْ حِلْمٌ هَيَامًا يَحِيقُ بِالسَّجْدِ (١٠٩)



فالفعل «اعتاض» بمعنى «استبدل» (١١٠)؛ ودليل ذلك دخول «الباء» على المتروك وهو «الحلم».

والعلاقة بين الفعلين واضحة، إذ يقال «اعتاضه منه واستعاضه وتعوّضه كله» : سأل العوّض» (١١١)، كما يقال «عُضْتُ فلانا وأعضته وعوّضته إذا أعطيته بَدَل ما ذهب منه» (١١٢). والعوّض : البَدَل» (١١٣).

أما الفعل المراد في سياق البيت وهو «استبدل» فيقال فيه «تبدّل الشيء وتبدّل به واستبدله واستبدل به، كله» : اتخذ منه بدلا» (١١٤).

فالعلان يعنّيان — في النهاية — إحلال شيء محل آخر.

(١٠) أَثَّهَا السَّاهِرُونَ حَوْلَ وَسَادِي  
لَسْتُ مِنْكُمْ أَوْ تَذَكَّرُوا لِي تَجْدَا

وَتَسِيمَا إِذَا سَرَى صَوَّعَ الْآ  
فَاقِ مِنْكَ، وَعَظَرَ الْجَوْتَدَا (١١٥)

إذ إن الفعل «صَوَّعَ» بمعنى «ملا» و «صَوَّعَ» في الأصل اللغوي — يعني تحرك وهيج (١١٦).

والصلة بين الفعلين «صَوَّعَ» و «ملا» أن تَصَوَّعَ الريح يعني انتشار رائحته، وهو ما يتفق تماما مع معنى امتلاء الآفاق بالمسك، إذ يقال «ضاع المسك وتَصَوَّعَ وتَضَيَّعَ أي تحرك فانتشرت رائحته» (١١٧).

(١) شَفْتُ زَجَاجَةً فِكْرِي، فَارْتَسَمَتْ بِهَا  
عُلْيَاكَ مِنْ مَنَاطِقِي فِي لَوْحِ تَصْوِيرِ (١١٨)

وارتسم — هنا — بمعنى «رسمت وصورت» (١١٩) والصلة بين الفعلين أن ارتسم يعني امتثل، كما يعني كَبَّرَ وَدَعَا (١٢٠)، وامتثل الشيء يعني — فيما يعني — تَصَوَّرَهُ (١٢١)

من هنا يبدو معنى امتثل الذي تشير بعض دلالاته إلى معنى التصوير، وبذا تبرز العلاقة بين الفعلين المذكور والمراد.

(١٢) فَكُم سَمَلُوا عَيْنًا بِهَا تَبْصُرُ الْعَلَا  
وَسَلُّوا يَدًا كَاتَتْ بِهَا رَايَةَ النَّصْرِ (١٢٢)

فالفعل «شل» بمعنى «قطع»، لأن هذا الفعل يتعدى بالهمزة فيقال : أشل (الله) يده (١٢٣). والفعلان بينهما صلة قوية، إذ إن أحد معاني الشل «القطع» (١٢٤).

(١٣) تَقَلَّدَتْ مِنْ جُمَانِ الشُّهْبِ مَنْطِقَةً مَغْشُودَةً بِوَسَّاحٍ غَيْرِ مَقْلَاقٍ (١٢٥)

والفعل «تقلد» — في الأصل — يأتي في قوله : تقلد السيف أى حمله ، وتقلدت المرأة أى وضعت القلادة في عنقها (١٢٦)

«وتقلد» — هنا — بمعنى «لبس» ودليل ذلك المفعول به «مِنْطَقَةٌ» إذ يقال : «انْتَظَقَ الرَّجُلُ أَيْ لَبَسَ الْمِنْطَقَ وَهُوَ كَمَلٌّ مَا شَدَّدَتْ بِهِ وَسَطَكَ» (١٢٧) .  
فالفعْلان «تقلد» و «لبس» يشيران إلى معنى واحد .

(١٤) بَيْنَا تَرَاهُ كَالزَّلَالِ لَطَافَةً  
أَوْ كَالثَّرَابِ يَهِيلُ مِنْ عَمَقَاتِهِ .....  
أَوْ كَالهَوَاءِ يَجُولُ فِي آفَاقِهِ (١٢٨)  
فالفعل «هال» يتعدى بـ «على» فيقال هال عليه التراب هيلًا كما يتعدى بنفسه كما في قوله : هال الرَّمْلُ أى دفعه (١٢٩) . والفعل المطاوع في الحالين «انهال» ، وهو المراد من سياق البيت (١٣٠) .

والصلة بين الفعلين واضحة ، فالفعل المقصود هو مطاوع المذكور .

وتتضح في تلك الظاهرة العلاقة بين الأفعال المذكورة في السياق الشعري والأخرى المقصودة ، وهذه العلاقة تقوى — أحياناً — إلى الحد الذي يكون فيه الفعل المقصود هو المرادف من حيث الاستعمال اللغوي للفعل المذكور ، وتضعف — في بعض الأحيان — حتى إنه ليبدو أنه ليس ثمة علاقة بينهما ، ولكن بالبحث في معاني الفعل المذكور نجد المعنى القريب من مثيله المقصود ، ثم بالبحث مرة أخرى في هذا المعنى القريب يتضح المراد .  
وتباين العلاقة بين الفعل المذكور والآخر المراد على النحو التالي :

(١) الترادف التام بين المذكور والمراد : كما في الأفعال يسدى / يعطى ، ويترك / يجعل ، واكتفى / استغنى ، واعتاض / استبدل ، واودع / ترك ، وفاق / علا ، وقمل / تمتع .

(٢) الترادف غير التام بين المذكور والمراد : كما في الفعلين «ترد» و «تجعل» ، فالرد يعنى رجع الشيء ، والإرجاع يعنى الإبدال أى أن الفعل «رَدَّ» يشير إلى معنى التبديل والتغيير وهو ما يتفق مع مدلول الفعل «جعل» .

ويتضح هذا الترادف غير التام بين الفعلين «ينبىء» و «يحكى» فينبىء — في الأصل — معناه يخبر ، وفي «الحكاية» إخبار .

(٣) وجود علاقة السببية بين المذكور والمراد ، بمعنى أن أحدهما سبب للآخر ، كما في الفعلين «تألم» و «تحمل» ، والتألم لا يحدث إلا بعد تحمل ، وفي الفعلين «اشتاق» و «أحب»

فالشوق لا يكون إلا عن حب ، وكذلك في الفعلين « يصبو » و « يغرم » فمن معانى الصبا الميل إلى الشيء والشوق إليه ، والمرء لا يميل إلى الشيء إلا إذا أغرم به .

( ٤ ) اشتراك المذكور والمراد في الدلالة ، ومثال ذلك « القود » و « المبادلة » ، فالقود قتل النفس بالنفلن ، والمبادلة تعنى أخذ شيء مكان آخر .

وتتضح فكرة الاشتراك في الدلالة في الفعلين « اكتسب » و « استبدل » ففي الكسوة استبدال حالة بأخرى أى استبدال الكسوة بالخرى ، وفي الفعلين « تسأل عن » و « تقف على » فالأول يعنى الاستفهام عن أمر ما ، والثاني يشير إلى الوقوف على أمر محدد يهدف فهمه .

ويُبرز هذه الفكرة أيضا الفعلان « ارتاب » و « خاف » ، فالأول يعنى الشك والالتهام ، والآخر يعبر عن شعور نفسي معين ، والفعلان « أغالط » و « أخدع » من حيث إن أولهما تشير دلالاته إلى الابتعاد عن الصواب ، بينما يعنى الثاني الانحراف عن الطريق السوى في المعاملة . كذلك يُظهر هذه الفكرة الفعلان « باعد » و « وقى » اللذان يشيران إلى معنى التجنب والوقاية .

( ٥ ) الارتباط المثالي بين المذكور والمراد : كما في الفعلين « وعى » نبأ أي : سمع نبأ . فهو يفترض أن النبأ ( أى الصوت الخفى ) قد سمعت وفهم المراد منها ، ومن هنا تبدو المثالية بين الفعلين .

( ٦ ) الارتباط العكسي بين المذكور والمراد ، كما في « ترى » بمعنى « سمع » ، فالعلاقة بين الفعلين علاقة عكسية ، فأولهما مصدره حاسة الإبصار ، والآخر مصدره حاسة السمع .

( ٧ ) الارتباط الجزئي بين المذكور والمراد ، ومثال ذلك الفعلان « شل » و « قطع » ، فالقطع أحد معانى الشل .

إحصاء لظاهرة التناوب بين الأفعال في ديوان البارودي :

الصورة الأولى :

أفعال تتعدى في الأصل اللغوي بنفسها ، وتتعدى في السياق بحرف جر :

( عشرة أفعال )

الفعل المذكور	الفعل المراد	الفعل المذكور	الفعل المراد
أودع	ترك	أفترس	هوى
تفوق	تظنى	تعمل	تمتع

يَتَمَرُّ	يَرُدُّ	أَدْعُو	أَصْبَحُ
تَأْتَلُّ	أَنْظُرُ	أَرَأَيْتُ	أَحْنُ
بَسَّهَوِي	بَقَضَى	أَصْطَحَبْتُ	أَفْتَرَنْ

### الصورة الثانية :

أفعال في الأصل اللغوي لازمة ، وترد في السياق متعدية :

#### (فعلان)

الفعل المذكور	الفعل المراد	الفعل المذكور	الفعل المراد
تَأَلَّمَ	تَحَمَّلَ	تَجَاوَى	هَجَرَ

### الصورة الثالثة :

أفعال تتعدى في الأصل اللغوي بحرف جر معين ، وتتعدى في السياق بغيره :

#### (ثلاثة عشر فعلا)

الفعل المذكور	الفعل المراد	الفعل المذكور	الفعل المراد
تَبَيَّءَ	يَحْكِي	تَعَصَّى	ثَرَى
يَضْبُو	يُغْرِمُ	أَصَافَ	وَصَلَ
أَمْتَعُ	أَمْلَأُ	يَدِينُ	يَمِيلُ
مَاتَ	عَمَرَ	تَعْتَرَفَ	تَرْضَى
أُغْرَى	أَوْقَعَ	تَعْنُو	تَمِيلُ
أُغْرَى	حَرَّضَ	تَسْأَلُ	تَقِفُ
اسْتَقَادَ	بَادَلَ		

### الصورة الرابعة :

أفعال تتعدى - في الأصل اللغوي - بحرف جر ، وترد في السياق متعدية بنفسها :

#### (سبعة أفعال)

الفعل المذكور	الفعل المراد	الفعل المذكور	الفعل المراد
طَافَ	زَارَ	يَتَأَقَّدُنِي	يَقْنِي (يقني)



أرْتَابَ	خَافَ	اشْتَأَى	أَحْبَبَ
يُسْدِي	يُعْطِي	يَدْرَ	أَتَمَّ
تَطَرَّقَ	أَصَابَ		

#### الصورة الخامسة :

أفعال تتعدى — في الأصل اللغوي — إلى مفعول به واحد ، وتتعدى في السياق إلى مفعولين :  
( فعل واحد )

الفعل المذكور	الفعل المراد
أَعَالِطَ	أَخْدَعُ

#### الصورة السادسة :

أفعال ترد بمعنى أفعال أخرى :

( أربعة عشر فعلا )

الفعل المذكور	الفعل المراد	الفعل المذكور	الفعل المراد
يُثْرِكُ	يَجْعَلُ	يَقْضِي	يَذْهَبُ
تَرَى	تَسْمَعُ	اعْتَاَصَ	اسْتَبْدَلَ
اكتفى	استغنى	صَوَّعَ	مَلَأَ
اكتسى	استبدل	ارتسم	صَوَّرَ
تحال	تثيقن	سَلَّ	قَطَعَ
وعى	سمع	تقلد	لبس
ترد	تجعل	يهيل	يتهاول

ثانيا : التناوب بين الأسماء :

تعد ظاهرة التناوب بين الأسماء من الظواهر الأسلوبية اللافتة للنظر في شعر البارودي ، ونعني بهذه الظاهرة ورود اسم في السياق الشعري بديلا عن نظيره .

ولا يعنى ذلك أن أى اسم من الأسماء يُضْلَحُ لأن ينوب عن غيره، إذ لا بد أن تكون هناك مشابهة أو علاقة بين الاسم النائب الوارد فى السياق والآخر المنوب عنه .

وتتضح تلك الظاهرة على النحو التالى :

( ١ ) « المدمع » بمعنى « الدمع » :

ويرد هذا فى اثنى عشر موضعا .

يقول :

هَوَى كَضَمِيرِ الزَّئِدِ ، لَوْ أَنَّ مَذْمِعِي  
تَأَخَّرَ عَنْ سُقْيَاهُ لَأَخْتَرَقَ الصَّدْرُ ( ١٣١ )

أى : لو أن دمعى تأخر عن سقيه...

« والمَدْمَعُ مَسِيلُ الدَّمْعِ » ( ١٣٢ ) ، وهو أيضا « مُجْتَمِعُ الدَّمْعِ فى نَوَاجِي القَيْنِ » ( ١٣٣ ) والمدمع اسم مكان من « دَمَعَ » المفتوح العين فى المضارع ، أى أن اسم المكان « المدمع » قد ورد فى السياق بمعنى الاسم « الدمع » . ويأتى جمع كل من الاسم النائب والآخر المنوب عنه كما يلى :

« المدامع » بمعنى « الدموع » :

وقوام ذلك سبعة مواضع .

( ١ ) كَأَنَّ النَّدَى فَوْقَ الشَّقِيقِ مَدَامِعٌ      تَجُوكُ بِخَيْدٍ ، أَوْجُمَانٌ عَلَى تَبْرِ ( ١٣٤ )

يريد : كأن الندى فوق الشقيق دموع ( ١٣٥ )

( ٢ ) « المآقى » بمعنى « الدُمُوع » :

يقول :

تَلُومِينِي عَلَى عَبْرَاتِ عَيْنِي ؟      وَلَوْلَا الْحُبُّ لَمْ تَجْرِ الْمَاقِي ( ١٣٦ )

فالماقى هى أطراف العين مما يلى الأنف ، ومفردها « المآقى » أو « المؤقى » ( ١٣٧ ) .

وتلاحظ فى المواضع السابقة ارتباطا قويا بين الاسم المذكور والآخر المراد ، فالالفاظ : المدمع والدامع والمآقى تعنى فى الأصل مجرى الدمع من العين ، ولكنه يُراد بها الدمع ( أو الدموع ) ، والعلاقة بين هذه الأسماء النائية والأخرى المنوب عنها علاقة مكانية ، فاللفظ يدل — أساسا — على المكان ، ولكنه فى السياق يشير إلى الاسم ذاته .

( ٣ ) « اللّحظ » بمعنى « العين » :

يقول :

فَتَاهُ كَأَنَّ اللَّهَ صَوَّرَ لَحْظَهَا      لِيَهْتِكَ أَشْرَارَ الْقُلُوبِ بِهِ عُمْدًا (١٣٨)

أى : كأن الله صور عينها ....

و باتى المتن فى قوله :

حَوَاجِبُهَا الْقَيْسِيُّ ، وَلَحْظَتَاهَا      بِهَا سَهْمَانِ ، وَالْأَهْدَابُ رِيَشُ (١٣٩)

بريد : ... وعيناها بهما سهمان ...

والجمع فى قوله :

هَذِي لِحَاظُ الْغَيْدَبَيْنِ شَعَابِكُكُمْ      فَتَكْتُبُنَا خَلْسًا يَغَيِّرُ مُهَيْدُ (١٤٠)

إذ « اللّحاظ » مصدر لاحظته إذا راعيته ، ويرى بعضهم أن لحاظ العين مؤخرها مما يلى الصدغ (١٤١) .

وقد لُتّى اللحظ — وهو مصدر يعنى انصر بمؤخر العين — ثم جمع على لحاظ .

و يلاحظ أن كل المواضع التى ورد فيها اللفظ ومثناه وجمعه فى التغزل فى الحبيبة ووصفها .

( ٤ ) الجفن بمعنى العين :

يقول :

أَقُولُ وَالْجَفْنُ يَكْسُونِجَادَهُ      دُمُوعاً كَمُرْقَضِ الْجُجَمَانِ مِنَ الْعَقْدِ  
لَقَدْ كُنْتُ لِي غَوْنًا عَلَى النَّهْرِ مَرَّةً      فَمَا لِي أَرَاكَ الْيَوْمَ مُثَلِّمَ الْحَدِّ ؟ (١٤٢)

والجفن غطاء العين من أعلى وأسفل (١٤٣) ، وليس هذا هو المعنى المقصود إنما يقصد بالجفن العين (١٤٤) ، ودليل ذلك ورود الفعل « يكسو » والاسم الواقع مفعولاً به « دموعا » ، فالجفن لا يكسون جادة السيف أى يحميانه دموعاً ، إنما هى العين .

والعلاقة بين الاسم الوارد فى السياق الشعرى والآجر المتوابع عنه واضحة وظاهرة ، فاللحظ يصدر من العين ، والجفن جزء منها ، فالعلاقة بين اللفظين علاقة مكانية .

( ٥ ) « الصَّدى » بمعنى « الكلام » :

يقول :

بَكَيتُ لَهَا وَلَمْ أَفْهَمْ صَدَاَهَا . وَقَدْ يَبْكِي مِنَ الظَّرْبِ الْغَرِيبِ ( ١٤٥ )

وذكر الصدى بدلا من الكلام يدل على أن الباكية التي يتحدث عنها كان بكاءها بدوى في الأرجاء ، ويقوى هذا أن بكاءها كان بالليل . فهذا أبلغ مما لو قال : أفهم كلامها ، إذ « الصدى : ما يجيبك من صوت الجبل ونحوه بمثل صوتك » ( ١٤٦ ) .

( ٦ ) « الدَّجَى » بمعنى « الليل »

خَلِيلِي ، هَلْ ظَنَّ الدَّجَى ؟ أَمْ تَقِيْدُ

كَبَوَاكِبُهُ ، أَمْ ضَلَّ عَنْ نَهْجِهِ الْفَيْدُ ( ١٤٧ )

والدَّجَى : « الظُّلْمَة ، واجدتها دُجَيَّة » ( ١٤٨ ) ، والظلام من سمات الليل . إذن فقد ذكر جزءا من مظاهر الليل — وهو الدَّجَى — وقصد به الكل — أى الليل — وذكر الظلام لأنه يوحيش النفوس ويخيف القلوب .

( ٧ ) « الْمَيْسُور » بمعنى « القليل » :

يقول :

أَصْدَعَنِ الْمَوْفُورِ يُدْرِكُهُ الْخَنَا وَأَقْنَعُ بِالْمَيْسُورِ يَغْفُيُهُ الْحَمْدُ ( ١٤٩ )

« والميسور ضد المفسور » ، وهو « ما يُسَّر » ( ١٥٠ ) أى ما تيسر وسهل . وليس هذا هو المعنى المقصود ، إنما المقصود بالميسور : القليل اليسير ( ١٥١ ) .

وعلة الإتيان بهذا اللفظ مراعاة المشاكلة اللفظية والمزاوجة بينه وبين لفظ الموفور وكلاهما بوزن مفعول ، مما يحقق — فى النهاية — التطابق الشكلى الكامل بين شطر البيت وعجزه كما يلى :

أَصْدَعَنِ الْمَوْفُورِ يُدْرِكُهُ الْخَنَا وَأَقْنَعُ بِالْمَيْسُورِ يَغْفُيُهُ الْحَمْدُ

فكل من الصدر والعجز يتركب من :

فعل مضارع + ضمير مستتر ( فاعل ) + جَارٌ ومَجْرُورٌ + فعل مضارع + ضمير ( مفعول به ) + فاعل .



## (٨) الغيث بمعنى الغوث :

يقول :

فَنَسْهَارُهُ غَيْثُ اللَّهَيْفِ وَلَيْلُهُ فِي طَاعَةِ الرَّحْمَنِ لَيْلُ الْعَبِيدِ (١٥٢)

فالغيث هو « المطر والكلأ » (١٥٢) ، وليس هو المعنى المراد ، أما الغيث بمعنى الغوث — وهو النجدة والإعانة — فهو المعنى المقصود (١٥٤) والصلة بين اللفظين أن في الغيث نجدة وإنقاذاً من المَحَلِّ والجَذْبِ .

## (٩) الضمير بمعنى القلب :

يقول :

أَبَى الشَّوْقُ إِلَّا أَنْ يَحِجَّ ضَمِيرُ وَكُلُّ مَشُوقٍ بِالْحَنِينِ جَدِيرُ (١٥٥)  
فالضمير « السرُّ ، وداخل الخاطر » (١٥٦) ، وهو الشيء الذي تُضْمِرُهُ في قلبك (١٥٧) . فالعلاقة بين الضمير والقلب — هنا — علاقة مكانية .

وتأتى الضمائر بمعنى القلوب في قوله :

فَيَا بُعْدَ مَا بَيْنِي وَبَيْنَ أُحْبَبَتِي ! وَيَا قُرْبَ مَا التَفْتُ عَلَيْهِ الضَّمَائِرُ (١٥٨)

أى : يا قرب ما التفت عليه القلوب (١٥٩) .

## (١٠) الرؤيا بمعنى الرؤية :

يقول :

لَيْسَ فِيهِمْ مَنْ تَحْمَدُ الْعَيْنُ رُؤْيَا ، وَلَا مِنْهُمْ إِلَى النَّفْسِ خِلٌ (١٦٠)

أى : ليس فيهم من تحمد العين رؤيته .

والرؤية هي « النظر بالعين والقلب » (١٦١) و « الرؤيا : ما رأيته في منامك » (١٦٢) .

وثمة علاقة بين اللفظين من حيث دلالتهما على المشاهدة ، إلا أن المعنى في الأول يشير إلى حدوثها في اليقظة ، ويدل في الثاني على وقوعها في الحلم .

## ( ١١ ) التَّوَجُّدُ بِمَعْنَى الْوُجُودِ وَالْإِعْدَامُ بِمَعْنَى الْعَدَمِ :

بنو :

فَيَأْمَنُ تَزْدَرِيهِ النَّفْسُ مِنْ ضَعْفِ قَمَائِحِ لَهْ وَجَدُ وَإِعْدَامُ (١٦٣)

فالتَّوَجُّدُ في السياق السابق بمعنى الْوُجُودِ ، كما أن الإِعْدَامَ — هنا — بمعنى الْعَدَمِ (١٦٤) ، فالْعَدَمُ هو الِلاَ وَجُودٌ .

والِإِعْدَامُ يعني الْاِفْتِقَارُ (١٦٥) ، وَالْعَدَمُ معناه فَقْدَانُ الشَّيْءِ وَذَهَابُهُ (١٦٦) أَيْ أَنَّ اللفظين يشيران إلى الْفَنَاءِ وَالزَّوَالِ .

و ينضج من هذه المواضع التي ناب فيها الاسم عن نظيره ارتباط الشاعر الوثيق بالتراث الشعري وثقافته العربية الأصيلة ، فالألفاظ إما مستمدة من البيئة البدوية القديمة كما في « الدجى » ، « البهدي » و « الغيث » واما نابعة من مواقف الحب والغرام التقليدية التي جرى عليها الشعراء مثل « المدمع » و « اللحظ » و « الضمير » و « الجفن » .

أما العلاقات بين الألفاظ الواردة في السياق والأخرى المنوب عنها فيمكن تقسيمها إلى مايلي :

( ١ ) قَدْ تَكُونُ الْعِلَاقَةُ بَيْنَ اللفظين — الوارد والمراد — مكانية ، كما في « المدمع » بمعنى « الدَّمْع » ، قاسم المكان « المدمع » يرد في السياق بمعنى الاسم ذاته .

( ٢ ) اللفظ المذكور أبلغ من مثيله المقصود ، كما في « الصدى » بمعنى « الكلام » ، وإن كان حدوث الأول — في الحقيقة — تاليا لوقع الثاني .

( ٣ ) قَدْ تَكُونُ الْمِشَابَهَةُ بَيْنَ اللفظ المذكور والآخر المراد راجعة إلى أن المعنى المقصود كائن في ثنايا اللفظ المذكور في السياق ، ويبرز ذلك « الغيث » بمعنى « الغوث » ، فكلاهما يشير إلى معنى النجدة والإنقاذ ، و « الإعدام » بمعنى « العدم » فالمعنى فيهما يدل على الزوال والفناء .

( ٤ ) أَنَّ اللَّجْوَاءَ إِلَى لَفْظٍ بَدَلًا مِنْ لَفْظٍ آخَرَ قَدْ يَأْتِي لِتَحْقِيقِ التَّجَانُّسِ بَيْنَ الْفَافِ الْبَيْتِ

والمزاوجة بين شطريه .

ثالثا : التناوب بين المصادر

أ — فجيء المصدر نائبا عن مصدر الفعل المذكور :

و يُقْصَدُ بِهِ أَنَّ يَنْوِبَ الْمَصْدَرُ الْمَذْكُورُ فِي السِّيقِ عَنْ مَصْدَرِ الْفَعْلِ الْوَاردِ فِي الْبَيْتِ ، أَيْ أَنَّ يَأْتِي مَفْعُولٌ مُطْلَقٌ مُرَادَفًا لِمَصْدَرٍ آخَرَ :

وقد وردت هذه الظاهرة في أربعة مواضع .  
يقول :

(١) يَلُومُونَنِي أَنْ هِمَمْتُ وَجَدًا بِخُسْنِهَا :  
وَأَيُّ أَمْرٍءٍ بِالْخُسْنِ لَيْسَ يَهَيِّمُ (١٦٧) ؟

فقد ناب المصدر « وَجَدًا » عن مصدر الفعل « هَامَ » وهو « هَيْمًا » (١٦٨) . والفعْلان « وَجَدَ » و « هَامَ » بينهما صلة وثيقة ، فالوَجْدُ هو شدة الحب (١٦٩) ، والهَيْامُ هو الجنون من العشق (١٧٠) وبدهى أنه لا يحدث إلا بعد حب شديد .

وليس أدل على قوة العلاقة بين الفعلين — وبالتالي بين المصدرين — من أنه يقال رجلٌ هيمانٌ أى محبٌ شديد الوَجْدِ (١٧١) . فالهَيْامُ والوَجْدُ من حقل دلالي واحد ولكن بينهما درجات متفاوتة .

(٢) بَخِلْتُ عَلَيْنَا بِالسَّلَامِ ضَنَانَةً وَجَدْتُكَ مَطْرُوقًا الْفِتَاءِ كَرِيمُ (١٧٢)

إذ ناب المصدر « ضَنَانَةً » عن مصدر الفعل « بَخَلَ »  
وشمة صلة قوية بين « الضنانة » و « الْيُخْلُ » (١٧٣) ، فالضنين هو البخيل (١٧٤) ، إلا أن المعنى الكائن في المصدر « ضنانة » أقوى مما في مصدر الفعل « بخل » ، فالضنُّ هو « الشيء النفيس المضيون به » (١٧٥) ، فهو « ما تختص به وتضنُّ به ، أى تبخل لمكانه منك وموقعه عندك » (١٧٦) .

وعليه فإن المحبوبة قد ضنَّت بالسَّلام ، لأن سلامها شيء نفيس لا تجود به إلا على من تشاء .

(٣) ..... نَظَرْتُ .....  
إِلَى نِسْوَةٍ مِثْلِ الْجُمَانِ تَنَاسَقَتْ فَرَائِدُهُ حُسْنًا ، وَأَلْفَةُ الشُّمْلِ (١٧٧)

أى : تناسقت فرائده تناسقا ، فناب المصدر « حُسْنًا » عن مصدر الفعل « تَنَاسَقَ » ، من حيث تناسق عقد اللؤلؤ يعنى انتظام حباته في شكل واحد ونظام موحد (١٧٨) ، وبه شبه هؤلاء النسوة الفاتنات .

والتناسق في أى شيء لا بد أن يتبعه « حُسْنٌ » فيه ، أو « الْحُسْنُ ضِدُّ الْقُبْحِ وَتَقْيِضُهُ » (١٧٩) ، ومن الأولى أن يكون هذا الحسنُ سِمَةً في هؤلاء الحسان .

(٤) رَأَى مُقْلَتِي تَرْغَى رِيَاضَ جَمَالِهِ فَعَاقَبَهَا حَدِيثِي ؛ بِمَا لَشَّهَدِ وَالذَّمْعِ (١٨٠)

إذ ناب المفعول المطلق « حدين » عن مصدر الفعل « عاقب » (١٨١) . والحدّ هو ما يمنع المُذنب عن المعاودة (١٨٢) ، فكأن الحب ذنب حده السهد والدمع ، أى هما عقاب للمحب .

ومن الملاحظ أن هذه المصادر المنصوبة قد يُمكن تأويل بعضها على النصب على التمييز أو المفعول له أيضا .

#### ب - مجيء المصدر نائبا عن الحال :

يقول :

تَدُورُ مَدَارَ الطُّوقِ مِنْ حَيْثُ تَلْتَقِي مَسِيرًا ، وَتَنْسِلُ أَنْسِلَالَ الْأَرَاغِمِ (١٨٣)

والمعنى فى قوله : « تلتقى مسيرا » أنها ، أى الجداول ، تتلاقى سائرة (١٨٤) باعتبار المصدر « مسيرا » حالا .

والصلة أن الحال المنوب عنه « سائرة » اسم فاعل من الفعل « سار » .

وقد جاز أن يرد المصدر نائبا عن الحال ، إذ « من المصادر ما يقع فى موقع الحال فيسد مسده ، فيكون حالا ، لأنه قد ناب عن اسم الفاعل وأغنى غناءه » (١٨٥) .

#### ج - مجيء المصدر نائبا عن الصفة .

يقول :

تَرْوُحُ وَتَغْدُو بَيْنَ أَقْنَانِ دَوْحَةٍ سَقَاهَا مِنَ الْوَسْمِيِّ مُسْتَوْكَّتْ غَزْرًا (١٨٦)

إذ إن « غَزَرَ » مصدر للفعل « غَزَرَ » (١٨٧) ، وجاء هنا بمعنى « غزير » (١٨٨) والوصف بالمصدر — هنا — للتأكيد والمبالغة .

ويظهر من خلال ظاهرة التناوب بين المصادر وجود صلة قوية بين المصدر المذكور وما هو منوب عنه ، سواء أكان مصدرا أم حالا أم صفة .

أما الإنابة عن مصدر الفعل المذكور فى السياق فقد تكون بسبب العلاقة الوثيقة بين الفعل المذكور وفعل المصدر الوارد ، وبالتالى بين مصدريهما ، بحيث يصلح أحدهما كى ينوب عن الآخر كما فى « همت وجدا » .

وقد يرد المصدر النائب عن مصدر آخر لأنه أكثر دلالة على المعنى المراد ، من حيث إنه يضيف إلى السياق دلالات جديدة ، كما فى « بخلت ضنانه » ، و « تناسقت حسنا » .



وقد يكون المصدر المذكور بنفس معنى المصدر المنوب عنه ، كما في « فعاقبها حدين » .  
و يأتي المصدر نائبا عن الحال ، لأنه يؤدي دوره ويسد مسده ، ويجيء كذلك نائبا عن الصفة  
للتأكيد والمبالغة .

#### رابعاً : التناوب بين الحروف :

تتميز الحروف في الديوان بكثرتها العددية ، وتنوع استخدامها ، وهذه الكثرة وهذا التنوع  
يدلان على الشراء اللغوي عند الشاعر . والتناوب بين الحروف يشير إلى مدى القدرة على تطويع  
الحرف بحيث يأتي بديلاً عن حرف آخر دون إخلال بالمعنى المراد وقد تحدث إضافة دلالات جديدة إلى  
هذا المعنى .

وقد حذر ابن هشام من أن هناك أموراً اشتهرت بين العرب والصواب خلافها ، من ذلك قولهم  
بأن بعض حروف الجر ينوب عن بعض ( ١٨٩ ) ، فيرى أن الحرف باق على معناه وأن العامل  
ضمن معنى عامل يتعدى بذلك الحرف لأن التجوز في الفعل أسهل منه الحرف « ( ١٩٠ ) » .

ونرى أن في هذا مشقة في التضمن والتأويل ، فإنه لا مانع في المجال الشعري من التجوز في  
الحرف على أساس أن وجود حرف بديل عن حرف آخر في السياق قد يؤدي إلى حضور معنيين :  
المعنى المفهوم من وجود الحرف المذكور ، والمعنى المتخيل بافتراض الحرف المقصود . ولعل ذلك  
يتضح فيما يلي :

#### أولاً : الحروف أحادية البناء :

##### ( ١ ) الباء

« الباء المفردة حرف جر لأربعة عشر معنى » ( ١٩١ ) - كما أحصاها ابن هشام في معنى اللبيب ،  
وقد ورد نائبا عن غيره في خمس حالات في ديوان البارودي هي :

#### أ - ورود الباء بمعنى « مع » :

يقول :

فَمَا رَوْضَةٌ غَنَاءَ بَاكَرَهَا الْحَيَا ..... بِأَوْطَافِ سَاجٍ ، أَشْعَلَ الْبَرْقِ سَاجِمِ

بِالْطَّفِ مِنْ أَخْلَاقِهِمْ وَصِفَاتِهِمْ ..... ( ١٩٢ )

أي باكرها الحياة مع أوطاف ساج ، أي سحاب أوطاف بمعنى قريب من الأرض . ( ١٩٣ )  
وذكر الباء بدلا من « مع » يبرز معنى الارتباط بين الحيا ( المطر ) والسحاب . وَوَضِعُ « مع »  
بدلا من « الباء » يُظْهِرُ أن ثمة مصاحبة بينهما .

فالمعنى المفهوم وفقا للحرف المذكور هو الإلصاق والارتباط ، والمعنى المتخيل بوجود « مع » هو المصاحبة .

ب- ورود الباء بمعنى « عَلَى » الاستعلائية :

يقول :

لَوَيْتُ بِهِ كَفًى ، وَأُظْلَقْتُ سَاعِدَى      وَقُلْتُ لِذَهْرَى : وََيْكَ قَامُضٍ عَلَى رَسْلِ (١٩٤)

والمعنى الظاهر من السياق : لويت بالنصل كفى (١٩٥) ، أى الاحتواء والضم . والمعنى المتخيل : لويت كفى على النصل ، أى أمسكته بقوة .

ج- ورود الباء بمعنى « مِنْ » التى للتبعيض :

يقول :

كَيْفَ لَا تَهْتِفُ السَّحْمَامُ عَلَيْهِ      وَهَى تُسْقَى بِهِ سُلَافَةً قَنَدٍ (١٩٦)

أى : تُسقى منه .... ، أى من النيل .

والمعنى فى « تسقى به » أن ثمة مساعدة من النيل ومعاونة منه فى سقى الحمام . وفى « تُسقى منه ... » دلالة على أن هذه السلافة - وهى أفضل الخمر - هى بعض ما فى هذا النيل .

د- ورود الباء بمعنى « فِى » الظرفية :

يقول :

شَفَرٌ جَمَعْتُ بِهِ ضُرُوبَ مَحَاسِنِ      لَمْ تَجْتَمِعْ قَسْبِلَى لِحَى مُلْهِمِ (١٩٧)

فالمعنى على وجود الباء أن شعره هو سبب وجود هذه المحاسن ، وعلى تقدير الفاء أنه قد جمع فى شعره محاسن لم تجتمع لشاعر غيره .

ه- ورود الباء بمعنى « عِنْدَ » :

يقول :

وَبِى مِنْ صَمِيمِ الْعُرْبِ حُورَاءَ ظَفَلَةٍ      نَجِيلَةَ مَجْرَى الْبَدِّ ، رَيًّا الْمَقَاصِمِ (١٩٨)

يريد : « وعندي حوراء طفلة ... »

والمعنى الظاهر من البيت أن هذه المحبوبة ملاصقة له ، فهي جزء منه ، والآخر المتخيل يوحى بالامتلاك والاستئثار .

## ( ٢ ) الفاء :

### ورود الفاء بمعنى واو العطف :

يقول :

قَفَا بِى قَلِيلاً ، وانظُرَا بِى ، أَشْتَفِى بَلْثَمَ الْحَصَى بَيْنَ اللَّوَى فَالْتَّعَائِمِ (١٩٩)

يريد : « بين اللوى والنعائم » ( ٢٠٠ ) .

والمعنى على وجود « الفاء » فيه إسراع إلى تقبيل منازل الحبيبة ولهفة الى ذلك ، وعلى تقدير « الواو » يعنى الرغبة فى لثم حصي ديار الهوى دوغما تميز بينها .

## ( ٣ ) اللام :

### أ - ورود اللام بمعنى « إلى » الجارة :

يقول :

تَسَابَقُ فِي الْمَكَارِمِ تَغْلُ قَدْرًا فَتَسْبِقُ النَّاسَ لِلْخَيْرَاتِ نَضْلُ (٢٠١)

وعلى وجود « اللام » فالمعنى أن سبق الناس فى المكارم هو للخيرات نضل أى غلبة لها وإعلاء لشأنها ، وعلى تقدير « إلى » يكون المعنى أن سبقك الناس إلى الخيرات فوز لك ونصر .

ب - ورود اللام بمعنى « على » الاستعلائية :

يقول :

نَحْنُ فِي السُّحْبِ سَوَاءٌ كُلُّنَا يَبْكِي لِفُضْنِ (٢٠٢)

والمعنى الظاهر : كلنا - أى هو والحمامة - يبكى للفصن حتى يرق لنا ويشاركنا همونا ، والمعنى المتخيل : أننا نبكى وننحن على الفصن .

جـ - ورود اللام بمعنى « مِنْ » التي للتبعيض :

يقول :

فَمَا مَضَتْ سَاعَةٌ، أَوْ بَعْضُ ثَانِيَةٍ إِلَّا وَلِلصَّيْدِ فِي سَاحَاتِنَا نُزْلٌ (٢٠٣)

وعلى وجود اللام في « للصيد في ساحاتنا نزل » فالمعنى أن ما صدناه كان له في دُورنا منزل ومستقر، وعلى تقدير « من » يكون المعنى أنه كان مما صدناه طعام وفيه خير كثير (٢٠٤) .

د - ورود اللام بمعنى « فِي » الظرفية :

يقول عن الخمر :

لَيْبَ الزَّمَانُ، فَغَادَرَ جِسْمَهَا شَبَحاً تَحَارُّ لِدَرْكِهِ الْأَفْهَامُ (٢٠٥)

فشمة معنيان : الأول أن حيرة هذه العقول مردها أنها تحاول معرفة الحقيقة ... والثاني أن هذه العقول حائرة في إدراك هذه الحقيقة .

ثانيا : الحروف ثائية البناء :

(١) إِنَّ .

أ - ورود « إِنَّ » بمعنى « قَدْ » التي للتحقيق :

يقول :

وَالنَّاسُ شَتَّى وَإِنْ هُمْ اجْتَمَعُوا فِي وَاحِدٍ لَيْسَ قَبْلَهُ أَحَدٌ (٢٠٦)

إذ المقصود « بالواحد الذي ليس قبله أحد » آدم عليه السلام ، وبذا لا تكون « إِنَّ » - في هذه الحال - إلا بمعنى قد ، ويكون التقدير : « والناس شتى وقد اجتمعوا في واحد ... »

و يقول :

رَضِيتُ مِنَ الدُّنْيَا وَإِنْ كُنْتُ مُثْرِيًّا بِعِقَّةِ نَفْسٍ لَا تَمِيلُ إِلَى الْوَفْرِ (٢٠٧)



فهذا البيت من قصيدة نظمها في منفاه بسرنديب ، يؤكد فيه — من خلال التركيب المبدوء بـ « إن » — أنه كان مثرى أى غنيا ، فالمعنى : « رضيت من الدنيا وقد كنت مثرىا .... »

ب — ورود « إن » بمعنى « لو » الشرطية :

والفرق بين « إن » و « لو » — وهما أداتا شرط — أنَّ « إن » تتسم بسمتين أساسيتين :  
الأولى : أنها تفيد الشك ، أى تفتقر إلى التأكيد .

والأخرى : أنها تأتى للاستقبال ، أى « لعقد السببية والمسببية في المستقبل » (٢٠٨) .

أما « لو » فهي تأتى للماضى ، وتفيد « تقييد الشرطية بالزمن الماضى » (٢٠٩) ، كما أنها « تكون حرف شرط للمستقبل » (٢١٠) ، إلا أنَّ الماضى فيها أوضح من الاستقبال ، فهي « شرط للماضى غالبا » (٢١١) .

ومن أمثلة ورود « إن » بمعنى « لو » قوله :

قَدْ يَرْفَعُ الْعِلْمُ أَقْوَاماً وَإِنْ تَرِبُوا وَيَخْفِضُ الْجَهْلُ أَقْوَاماً وَإِنْ خَزَنُوا (٢١٢)

أى : ولو تربوا ... ولو خزنوا .  
وقوله :

دَجَّ الْمَخَافَةُ ، وَاعْلَمَ أَنَّ صَاحِبَهَا وَإِنْ تَحَصَّنَ لَا يَنْجُو مِنَ الْغِيلِ (٢١٣)

أى : ولو تحصن ..

وقد وردت « إن » بمعناها الشرطية الحقيقية في ثلاثة وتسعين ومائتى بيت . وجاءت بمعنى « قَدْ » في واحد وثلاثين بيتا ، وبمعنى « لو » في ثلاثين بيتا في الديوان . ونخلص من هذا إلى حقيقتين :

الأولى : وهى خاصة ، وتتمثل في تَمَسُّكِ « إن » — في الديوان — بشرطيتها ومعناها الأصلية .

والأخرى : وهى عامة ، وخلاصتها أنه ليس كل تركيب يحوى في سياقه الأداة « إن » يُعَدُّ تركيبا شرطيا ، إذ الشرطية تعنى تعليق معنى على آخر أو حدث على غيره (٢١٤) .

(٢) أَوْ .

أ — ورود «أَوْ» بمعنى واو العطف :

يقول :

فَيَا قَلْبُ صَبْرًا إِنَّ أَلَمَ بِكَ النَّوَى . فَكُلُّ فِرَاقٍ أَوْ تَلَاقٍ لَهُ حَدٌّ (٢١٥)

وعلى وجود «أو» بمعناها الأصلية فثمة إبهام في المعنى : هل الحد للفراق أم للتلاقي .. أما عند تقدير «الواو» فالمعنى حينئذ أن كلا من الفراق والتلاقي له حد .

ب — ورود «أَوْ» بمعنى «حَتَّى» :

يقول :

فَلَا تَبْرَحُوا أَوْ تَسْأَلُوهَا ، فَرُبَّمَا . أَعَادَتْهُ ، أَوْ جَاءَتْ بِوَعْدٍ مُقَارِبٍ (٢١٦)

والمعنى الظاهري التخيير بين أمرين ، والآخر تعليق الأمر الأول على حدوث الأمر الثاني أى : فلا تبحروا حتى تسألوها (٢١٧) .

(٣) مَا :

ورود «مَا» بمعنى «مَنْ» الموصولة :

يقول :

لَقَدْ عَلِقْتُ مَا لَيْسَ لِلنَّفْسِ دُونَهَا . غَنَاءً ، وَلَا مِثْلَهَا لِذِي صَبَوَةٍ وَضِلُّ (٢١٨)

و «ما» — باعتبارها اسما موصولا — تأتي لغير العاقل ، وقد وردت في الموضع السابق للعاقل . والمعنى على وجود «ما» بمعناها الأصلية يفيد التعمية على هذه الحبيبة ... وبمعنى «التي» فيه تصريح بهواه .

( ٤ ) عَنْ :

أ — ورود « عَنْ » بمعنى « مِنْ » الجارة :

يقول :

مَضَى زَمَنْ لَمْ يَأْتِنِي عَنْكَ قَادِمٌ بِبُشْرَى ، وَلَمْ يَعْطِفْ عَلَيَّ بَرِيدٌ (٢١٩)

وعلى وجود « عَنْ » بمعناها يكون المعنى : لم يأتني قادمٌ ينوب عنك ويطمئنني ببشرى .. وبتقدير « مِنْ » : لم يأتني رسولٌ منك .. ففي الأول إنابة ، وفي الثاني حضورُ رسولٍ فحسب .

ب — ورود « عَنْ » بمعنى « الباء » الجارة :

يقول :

سَلْ مِصْرَ عَنِّي إِنْ جَهِلْتَ مَكَائِي تُخْبِرُكَ عَنْ شَرَفٍ وَعِزٍّ أَقْدَمَ (٢٢٠)

وثمة معنيان : الأول أن مصر تحكى لك — إن سألتها — عن الشرف والعز .. والآخر : أنك إن جهلت مكاني وسألت مصر عني فهي تخبرك بأمرى ثم تتجاوز ذلك إلى إخبارك بالشرف والعز الأقدم .

( ٥ ) مِنْ :

أ — ورود « مِنْ » بمعنى « أَمْ » الاستفهامية :

يقول :

أَدْرِ ، وَلَا أَدْرِ وَإِنْ كُنْتُ حَازِمًا يَمِينِي أَدْنَى لِلْهُدَى مِنْ شِمَالِيَا (٢٢١)

أى : لا أدرى ... يميني أدنى للهدى أم شماليا (٢٢٢)

وقد يكون هناك حذف لأداة الاستفهام في عَجَزِ الْبَيْتِ ، وتكون مِنْ — في هذه الحالة — واردة للفصل ، إذا إنها دخلت على ثانى المتضادين (٢٢٣) ، والمعنى على هذا : لا أدرى أيمنى أدنى للهدى من شماليا

ب - ورود مِن بمعنى « عَنْ » التى للمجاوزة :

أَنَا الَّذِي عَرَفَ الْأَيَّامَ ، وَأَنْكَشَفْتُ لَهُ سَرَائِرَهَا مِنْ كُلِّ مُخْتَرِنٍ (٢٢٤)

والمعنى - على بقاء « مِنْ » بمعناها الأصلية - أن ما اكتُشِفَ من المختزنات يبين هذه السرائر ويوضحها .... وبتقدير « عَنْ » فالمعنى أن سرائر الأيام قد انكشفت عن كل ما تحتها من الخفايا والمختزنات (٢٢٥).

ج - ورود « مِنْ » بمعنى « فِي » الظرفية :

يقول :

قَلَمَ يَبْقَ مِنْ كَلْبٍ عَقُورٍ وَكَلْبَةٍ مِنْ الْحَيِّ إِلَّا جَاءَ بِالْعَمِّ وَالْخَالِ (٢٢٦)

فـ « مِنْ » في عَجْز البيت - وهى المعنية هنا - إذا كانت بمعناها الأصلية فهى تفيد الانتساب ، أى انتساب هذه الكلاب إلى هذا الحى . وإذا كانت بمعنى « فِي » أفادت الشمول والاستغراق ، أى انطباق الحكم فى البيت على كل كلاب الحى .

(٦) فى : أ - ورود « فِي » بمعنى « مَعَ » :

بقول :

ذَكَاءٌ « أَرِشْطَالِيْسَ » فِي حِلْمٍ « أَحْنَفٍ » وَهَيْمَةُ « عَمْرُو » فِي سَمَاحَةِ حَاتِمٍ (٢٢٧)

وعلى وجود « فِي » بمعناها الأصلية فالمعنى أن حِلْمَ المدوح يشبه حِلْمَ أَحْنَفَ ، وهيمته تماثل همة عمرو ، وسماحته مناظرة لسماحة حاتم . وعلى اعتبارها بمعنى « مَعَ » (٢٢٨) فالمعنى أن المدوح يجمع فى شخصيته كل هذه الصفات مجتمعة دونما فصل بين صفة وأخرى ، فالصفات فى المعنى الأول متفرقة وفى الثانى متحدة .

ب - ورود « فِي » بمعنى « عَلَى » الاستعلائية :

يقول :

وَبَوَارِقُ تَنْهَلُ فِينَا بِالنَّدَى وَصَوَاعِقُ تَنْقُضُ فِي الْأَعْدَاءِ (٢٢٩)



والمعنى على بقاء « فى » فى شطرى البيت فيه استغراق .. وعلى تقدير « على » فيه استعلاء .

جـ - ورود « فى » بمعنى « من » التى للتبعيض :

يقول :

هَجَرْتُ لَهَا أَهْلِي ، وَفَارَقْتُ جِيزَتِي      وَغَاضَبْتُ فِي الْخُلَانِ مَنْ كَانَ رَاضِيًا (٢٣٠)

أى : وغاضبت فيهم رضاءهم .... أو وغاضبت منهم من كان راضيا (٢٣١) .

د - ورود « فى » بمعنى « لام » الجر :

يقول :

فَفِيمَ يَخَافُ الْمَرْءَ سَوْرَةَ يَوْمِهِ      وَفِي غَدِهِ مَالَيْسَ مِنْ وَقَعِهِ بُدُّ (٢٣٢)  
أى : فى أى شيء يكون خوف المرء ؟      ... أو لیسم يخاف هذا المرء ؟

ففى الأول سؤال عن مكن الخوف ... وفى الثانى استفهام عن سببه .

هـ - ورود « فى » بمعنى « إلى » الجارة :

يقول :

قَدْ حَبَّبَ الْمَوْتَ كُرَّةَ الضَّيْمِ فِي نَفَرٍ      لَوْلَاهُمْ لَمْ تَذُمَّ فِي الْعَالَمِ النَّعَمُ (٢٣٣)

فإبقاء « فى » يجعل فى المعنى شمولاً واستغراقاً ، فهؤلاء الأباة قد أحبوا الموت كلهم .. وبتقدير « إلى » (٢٣٤) يصير المعنى فيه جَلَبٌ ؛ فَكُرَّةُ الضَّيْمِ هو الذى جَلَبَ حُبَّ الموت إلى هؤلاء الأحرار .

و - ورود « فى » بمعنى « الباء » الجارة :

يقول :

لَهُ بِالْفَلَا شُغْلٌ عَنِ الْمُدْنِ وَالْقُرَى      وَفِي رَائِدَاتِ الْخَيْلِ شُغْلٌ عَنِ الْأَهْلِ (٢٣٥)

والمعنى على وجود « فى » : أن « الشغل عن الأهل » سمة من سمات « رائدات الخيل » ، وهى حياة المقامرة ، وبتقدير الباء فالمعنى : أن شغله عن الأهل مرتبط برائدات الخيل .

(٧) لم :

ورود « لم » بمعنى « لا » النافية :

يقول :

فَإِثْقَى بِمَا تَمْلِيهِ أَلْسِنَةُ الْهَوَى      وَهَى الدُّمُوعُ ، فَحَقُّهَا لَمْ يُدْفَعْ  
لَا تُخَسِّبِى قَوْلَى خَدِيعَةٍ مَا كَرِ      إِنَّ الْوَفَى بِقَهْدِهِ لَمْ يَخْدَعْ (٢٣٦)

أى : « لا يدفع » و « لا يخدع » (٢٣٧)

ولو استبدل « لا » بـ « لم » لأصبح الفعلان مرفوعين ، مما يؤدى إلى الإقواء . (٢٣٨)

(٨) استعمال « يَا » لنداء القريب :

حرف النداء « يا » يستخدم لنداء البعيد ، وقد تُودى به القريب فى قوله :

يَا قَلْبُ ، مَا لَكَ لَا تُفِيْقِي      مِنْ الْهَوَى ؟ يَنَاقِلُبُ مَا لَكَ ؟ (٢٣٩)

إذ جعل قلبه — وهو المخاطب — فى مكان بعيد ، أو كأنه لا يعرف أين قلبه الذى عشق . (٢٤٠)

وقد يكون نداؤه للقريب باستخدام « يا » بمثابة تأكيد للمعنى وتقوية له ، ودليل ذلك تكرار كل من النداء « يا قلب » والاستفهام « مالك » فى عَجْز البيت .

ونخلص إلى أن « يا » حرف موضوع لنداء البعيد حقيقة أو حكما وقد ينادى بها القريب تركيدا ، وقيل هى مشتركة بين القريب والبعيد (٢٤١)

ويبدو جليا من دراسة ظاهرة التناوب بين الحروف فى صورها المختلفة كيف أن إحلال حرف محل حرف آخر يؤدى إلى جلب معنيين فى السياق : المعنى المفهوم من وجود الحرف المذكور ، والمعنى المتخيل بافتراض الحرف المنتظر .

ثالثاً : الحروف ثلاثية البناء :

---

(أ) إَلَى :

---

أ- ورود «إلى» بمعنى «فى» الظرفية :

يقول :

فَقَدْ تَرَكْتَنِي سَاهِي الْعَقْلِ سَادِرَا      إِلَى الْغَى لَأَعْقُدَ لَدُنِّي وَلَا حَلَّ (٢٤٢)

أى أن السَّدر- وهو التحير- سيسير به إلى طريق الغى- أى الضلال ... أو أنها- أى عيون الحسان- قد تركته حائراً فى الغى .

(ب) ورود «إِلَيَّ» بمعنى «اللام» الجارة :

يقول :

فَمَنْ إِلَى مَلَجَا الضَّعِيفِ إِذَا:      أَقْبَلَ لَيْلٍ وَأُطْبِقَتْ ظِلْمَةٌ (٢٤٣)

فشمته مغنيان: الأول «فمن يندب ، أو يسارع إلى إعادة الضعيف ، وإجارته ؟» (٢٤٤)  
والثانى «فمن يرتجى لحماية الضعيف» (٢٤٥) .

(٢) أَمَّا :

---

ورود «أما» بمعنى «الآ» الاستفتاحية :

يقول :

أَمَّا وَهِيَ تَلَّالٌ فَنِي دُجْنَةٌ طَرَّةٌ      يَلُوحُ وَدُرٌّ فَنِي عَقِيْقٍ مَبَاسِمِ  
لَقَدْ أَوْدَعَ الْبَيْتُ الْمُشْتِ بِمُهْجَتِي      نَدُوباً ، كَأَنَّ الْوَشْمَ مِنْ كَفِّ وَاشِمِ (٢٤٦)

فـ «أما» حرف استفتاح بمعنى «ألا»، وهو يأتي بهذا ويكثر قبل القسم (٢٤٧)  
 ٣) عَلَى :

أ- ورود «عَلَى» بمعنى لام التعليل :

يقول :

مَضَى وَأَقَمْنَا بَعْدَهُ فِي مَأْتَمٍ عَلَى الْفَضْلِ نَبِيَّهِ بِأَحْمَرَ قَانِي (٢٤٨)

والمعنى على وجود «عَلَى» : أن المأتم قد أقيم على الفقيه وهو الفضل وعلى تقدير «اللام» أن حزننا - على المراثي - كان لفضله وإحسانه (٢٤٩).

ب- ورود «عَلَى» بمعنى «مَعَ» :

يقول :

أَصْبُو إِلَيْهَا عَلَى بُعْدٍ، وَيُعْجِبُنِي أَنِّي أَعِيشُ بِهَا فِي ثَوْبٍ إِمْلَاقٍ (٢٥٠)

أي أصبو إلى روضة النيل على البُعد .. أو أصبو إليها رغم بعدى عنها (٢٥١) ، فالمعنيان يختلفان من حيث إن في الثاني مفارقة ..

ج- ورود «عَلَى» بمعنى «الباء» الجارة :

يقول :

أَتَزْعَمُنِي خَلًّا وَتَهْجُرُ سَاحَتِي عَلَى غَيْرِ ذَنْبٍ؟ إِنَّ ذَا الْعَجِيبِ (٢٥٢)

أي : وتهجر ساحتي غير معتمد أي ذنب .. أو وتهجر ساحتي بغير ذنب ..



## النتائج :

يمكن إيجاز النتائج العامة المستخلصة من التناوب فيما يلي :

- (١) أن استبدال فعل بفعل آخر، أو إحلال فعل محل غيره يؤدي إلى توسيع المعنى وإثرائه من حيث إن هذا الإحلال يجعل الفعلين مصطحبين ، ومن ثم يصطحب المعنيان .
- (٢) أن العلاقة بين الفعلين — الوارد والمنوب عنه — قد تصل إلى حد الترادف في الاستعمال ، وقد تكون هذه العلاقة سببية أى أن أحد الفعلين مُسَبَّبٌ للآخر ، كما في الفعلين : « اشتاقُ » و « أحبُّ » فالحب مسبب للشوق . وقد ترجع هذه العلاقة إلى اشتراكهما في الدلالة كما في « استقاد » و « بادَل » ، فالقَوْدُ هو قتل النفس بالنفس ، والمبادلة تعنى أخذ شيء مكان غيره ، ومن هنا يشترك الفعلان في الدلالة على معنى التعويض . وقد تنشأ هذه العلاقة من الارتباط المثالي بين الفعلين ، ويُقصد به ما ينجز عن أحدهما من معان ليست بالضرورة واقعة ، وإنما وقوعها مفترض ، ومثال ذلك الفعلان : « قرأ » و « فهم » فليس ضروريا أن يتبع الفهم عملية القراءة ، لكن يُفترض أن يقترن بها .
- وقد يكون بين الفعلين ارتباط عكسي ، أى أن أحدهما عكس الآخر كما في « ترى » و « تسمع » كما قد يجمع بينهما الارتباط الجزئي ، أى أن يكون أحد الفعلين من معانى الفعل الآخر ، كما في الفعلين « قَطَعَ » و « شَلَّ » ، إذ القَطع أحد معانى الشلل .
- (٣) أن التناوب بين الأسماء يُبْرِزُ إلى حد كبير ارتباط الشاعر الوثيق بالتراث الشعري القديم ، ويُظهِرُ ثقافته العربية الأصيلة ، إذ إن الألفاظ الواردة في هذه الظاهرة مستمدة من البيئة البدوية في كثير من المواضع ، ومن ثم فهي تعكس تأثره بالموروثات القديمة وتُبَيِّنُ محاكاته للقدماء ، في الوقت الذي لم يغفل بعض مظاهر الحياة العصرية .
- (٤) أن العلاقة بين الألفاظ الواردة والأخرى المنوب عنها قد تكون علاقة مكانية ، بمعنى أن اسم المكان يَرِدُ بمعنى الاسم ذاته ، وقد يكون اللفظ المذكور أكثر دلالة على المعنى المراد من مثيله المنوب عنه ، كما قد تكون العلاقة بين اللفظين راجعة إلى اشتراكهما معا في الدلالة وأحيانا يصبح اللجوء إلى لفظ بعينه بدلا من لفظ آخر ضرورة لتحقيق التجانس في السياق والمزاوجة بين صدر البيت وعجزه .

(٥) أما في المصادر فالتناوب بينهما إما أن يتَّبَع من وجود علاقة بين ما هو مذكور ونظيره المنوب عنه ، أو أنَّ المصدر الوارد أكثر دلالة على ما هو مقصود من حيث إنه يضيف إلى السياق دلالات جديدة . وقد تصل العلاقة بين المصدرين إلى حد الترادف بينهما في الاستعمال . أما إحلال المصدر محل الصفة فيأتي للمبالغة والتأكيد .

(٦) أن التناوب بين الحروف يعني إضافة معنى آخر إلى المعنى المُفْتَرَض بوجود الحرف المقصود ، أي أن إبدال « حرف بحرف لا ينجز عنه تعويضٌ معنى بمعنى ، بل إرداف معنى بمعنى ، فإن حضور معنى الحرف المحذوف والذي كان ظهوره منتظرا هو بمنزل حضور معنى الحرف المستعمل » (٢٥٣) .





- (١) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : نوب ، ص ٤٥٦٩
- (٢) المرجع السابق مادة نوب ، ص ٤٥٦٩ .
- (٣) المرجع السابق مادة نوب ، ص ٤٥٦٩ .
- (٤) الديوان ج ٣ ص ٢٨٥ .
- (٥) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : ودع ، ص ٤٧٩٧ .
- (٦) الديوان ج ٣ ص ٢١٥ .
- (٧) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : فوق ، ص ٣٤٨٧ .
- (٨) الديوان ج ٣ ص ٢١٥ .
- (٩) الديوان ج ٣ ص ٩٩ .
- (١٠) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : مرر ص ٤١٧٤ .
- (١١) المرجع السابق ، مادة مرر، ص ٤١٧٤ .
- (١٢) الديوان ج ٣ ص ٤٥١ .
- (١٣) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : أمل، ص ١٣٢ .
- (١٤) الديوان ج ٤ ص ٢٠٧ .
- (١٥) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : هوى ، ص ٤٧٢٨ .
- (١٦) المرجع السابق ، مادة : هوى : ٤٧٢٨ .
- (١٧) الديوان ج ١ ص ١٩٧ .
- (١٨) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : قرس ، ص ٣٣٨٠ .
- (١٩) الديوان ج ٢ ص ٥١ .
- (٢٠) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : ملا ، ص ٤٢٧٢ .
- (٢١) الديوان ج ٢ ص ٢٢١ .
- (٢٢) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : دعا ، ص ١٣٨٦ .
- (٢٣) الديوان ج ٢ ص ٣٣٨ .



- ( ٢٤ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : رفق ، ص ١٦٩٥ .
- ( ٢٥ ) الديوان ج ١ ص ١٧٠ .
- ( ٢٦ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : صحب ، ص ٢٤٠١ .
- ( ٢٧ ) الديوان ج ٣ ص ٤٠٥ .
- ( ٢٨ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة ألم ، ص ١١٣ .
- ( ٢٩ ) الديوان ج ١ ص ٢٨٤ .
- ( ٣٠ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : جفا ، ص ٦٤٦ .
- ( ٣١ ) الديوان ج ٣ ص ٤٩٥ .
- ( ٣٢ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : نبأ ، ص ٤٣١٥ .
- ( ٣٣ ) الديوان ج ٣ ص ٤٩٣ .
- ( ٣٤ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : صبا ، ص ٢٣٩٨ .
- ( ٣٥ ) انظر شرح البيت بالديوان ج ٣ ص ٤٩٣ .
- ( ٣٦ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة صبا ، ص ٢٣٩٨ .
- ( ٣٧ ) الديوان ج ٤ ص ٧٧ .
- ( ٣٨ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة متع ، ص ٤١٢٩ .
- ( ٣٩ ) الديوان ج ٤ ص ٥٣ .
- ( ٤٠ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : ميل ، ص ٤٣٠٩ .
- ( ٤١ ) الديوان ج ٤ ص ٥٧ .
- ( ٤٢ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : غرا ، ص ٣٢٥٠ .
- ( ٤٣ ) الديوان ج ٢ ص ٢٣٠ .
- ( ٤٤ ) الديوان ج ١ ص ١٩٨ .
- ( ٤٥ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة قود ، ص ٣٧٧١ .
- ( ٤٦ ) المرجع السابق ، مادة : قود ، ص ٣٧٧١ .
- ( ٤٧ ) المرجع السابق ، مادة : بدل ، ص ٢٣١ .
- ( ٤٨ ) الديوان ج ٢ ص ١٣ .
- ( ٤٩ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : غضض ، ص ٣٢٦٦ .
- ( ٥٠ ) الديوان ج ٢ ص ١٩٣ .
- ( ٥١ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : ضيف ، ص ٢٦٢٦ .
- ( ٥٢ ) الديوان ج ٣ ص ٥٠٩ .

- (٥٣) ابن منظور: لسان العرب، مادة: دين، ص ١٤٦٧.
- (٥٤) الديوان ج ٢ ص ١٥، وقد وَرَدَ نفسُ الفعل بذات الصورة في موضع آخر بالديوان ج ٣ ص ٨٢.
- (٥٥) ابن منظور: لسان العرب، مادة: عرف، ص ٢٨٩٩.
- (٥٦) الديوان ج ٣ ص ١٢٦.
- (٥٧) انظر شرح البيت بالديوان ج ٣ ص ١٢٦، ١٢٧.
- (٥٨) ابن منظور: لسان العرب، مادة: عنا، ص ٣١٤٤.
- (٥٩) المرجع السابق مادة ميل، ص ٤٣٠٩.
- (٦٠) الديوان ج ٤ ص ١٢٤.
- (٦١) انظر شرح البيت بالديوان ج ٤ ص ١٢٤.
- (٦٢) ابن منظور: لسان العرب، مادة: سأل، ص ١٩٠٧.
- (٦٣) المرجع السابق، مادة: وقف، ص ٤٨٩٩.
- (٦٤) الديوان ج ٤ ص ٨٠.
- (٦٥) ابن منظور: لسان العرب، مادة: طوف، ص ٢٧٢٢، ومادة: طيف، ص ٢٧٣٩.
- (٦٦) الديوان ج ٣ ص ٨١.
- (٦٧) ابن منظور: لسان العرب، مادة: ريب، ص ١٧٨٨.
- (٦٨) الديوان ج ١ ص ٢٠٥.
- (٦٩) ابن منظور: لسان العرب، مادة: سدا، ص ١٩٧٩.
- (٧٠) المرجع السابق، مادة: سدا، ص ١٩٧٩.
- (٧١) الديوان ج ٢ ص ٦٧.
- (٧٢) ابن منظور: لسان العرب، مادة: طرق، ص ٢٢٦٥.
- (٧٣) الديوان ج ٢ ص ١٣٩.
- (٧٤) ابن منظور: لسان العرب، مادة: بعد، ص ٣٠٩، ٣١٠.
- (٧٥) الديوان ج ١ ص ٢٥٩.
- (٧٦) الديوان ج ٢ ص ٢٦٧.
- (٧٧) ابن منظور: لسان العرب، مادة: بدر، ص ٢٢٨.
- (٧٨) المرجع السابق، ص ٢٢٨.
- (٧٩) الديوان ج ٣ ص ٢٨٩.
- (٨٠) ابن منظور: لسان العرب، مادة: غالط، ص ٣٢٨١.
- (٨١) المرجع السابق، مادة: غالط، ص ٣٢٨١.
- وقد ورد الفعل «غالط» متعديا بنفسه إلى مفعول به واحد في موضعين: ٣ - ٢٨٩، و٣ - ٣٠١.

- (٨٢) المرجع السابق ، مادة : خدع ، ص ١١١٢ .
- (٨٣) الديوان جـ ٣ ص ٣٩٤ .
- (٨٤) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : ترك ، ص ٤٣٠ .
- (٨٥) الديوان جـ ٣ ص ٤١ .
- (٨٦) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : أزز ، ص ٧٢ .
- (٨٧) الديوان جـ ٣ ص ٢٥٠ .
- (٨٨) الديوان جـ ٣ ص ٥٥٨ .
- (٨٩) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٣ ص ٥٥٨ .
- (٩٠) الديوان جـ ٣ ص ٢٦٠ .
- (٩١) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٣ ص ٢٦٠ .
- (٩٢) الديوان جـ ٤ ص ١٠٢ .
- (٩٣) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٤ ص ١٠٢ .
- (٩٤) الديوان جـ ١ ص ٢٧٣ .
- (٩٥) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : خيل ، ص ١٣٠٤ .
- (٩٦) الديوان جـ ١ ص ١١٦ .
- (٩٧) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : وعى ، ص ٤٨٧٦ .
- (٩٨) انظر شرح البيت بالديوان جـ ١ ص ١١٦ .
- (٩٩) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : نبأ ، ص ٤٣١٦ .
- (١٠٠) الديوان جـ ١ ص ١٧٥ .
- (١٠١) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : ردد ، ص ١٦٢١ .
- (١٠٢) المرجع السابق ، مادة : رجع ، ص ١٥٩١ .
- (١٠٣) المرجع السابق ، مادة : بدل ، ص ٢٣١ .
- (١٠٤) الديوان جـ ١ ص ٢١٠ .
- (١٠٥) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : قضى ، ص ٣٦٦٦ .
- (١٠٦) المرجع السابق ، مادة : قضى ، ص ٣٦٦٥ .
- (١٠٧) المرجع السابق ، مادة : قضى ، ص ٣٦٦٦ .
- (١٠٨) المرجع السابق ، مادة : ذهب ، ص ١٥٢٢ .
- (١٠٩) الديوان جـ ١ ص ٢٤٩ .
- (١١٠) انظر شرح البيت بالديوان جـ ١ ص ٢٤٩ .

- ( ١١١ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة: عوض ، ص ٣١٧١ .
- ( ١١٢ ) المرجع السابق ، مادة: عوض ، ص ٣١٧٠ .
- ( ١١٣ ) المرجع السابق ، مادة: عوض ، ص ٣١٧٠ .
- ( ١١٤ ) المرجع السابق ، مادة: بدل ، ص ٢٣١ .
- ( ١١٥ ) الديوان ج ١ ص ٢٧٦ .
- ( ١١٦ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة: ضوع ، ص ٢٦٢٠ .
- ( ١١٧ ) المرجع السابق ، مادة: ضوع ، ص ٢٦٢٠ .
- ( ١١٨ ) الديوان ج ٢ ص ٣٨ .
- ( ١١٩ ) انظر شرح البيت بالديوان ج ٢ ص ٣٨ .
- ( ١٢٠ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة: رسم ، ص ١٦٤٦ .
- ( ١٢١ ) المرجع السابق ، مادة: مثل ، ص ٤١٣٥ .
- ( ١٢٢ ) الديوان ج ٢ ص ٥٨ .
- ( ١٢٣ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة: شلل ، ص ٢٣١٦ .
- ( ١٢٤ ) المرجع السابق ، مادة: شلل ، ص ٢٣١٦ .
- ( ١٢٥ ) الديوان ج ٢ ص ٣٢٧ .
- ( ١٢٦ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة: قلد ، ص ٣٧١٨ .
- ( ١٢٧ ) المرجع السابق ، مادة: نطق ، ص ٤٤٦٣ .
- ( ١٢٨ ) الديوان ج ٢ ص ٣٤٦ .
- ( ١٢٩ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة: هيل ، ص ٤٧٣٨ ، ٤٧٣٩ .
- ( ١٣٠ ) انظر شرح البيت بالديوان ج ٢ ص ٣٤٦ .
- ( ١٣١ ) الديوان ج ٢ ص ١٤٧ .
- ( ١٣٢ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة: دمع ، ص ١٤٢٢ .
- ( ١٣٣ ) المرجع السابق ، مادة: دمع ، ص ١٤٢٢ .
- ( ١٣٤ ) الديوان ج ٢ ص ٤ .
- ( ١٣٥ ) انظر شرح البيت بالديوان ج ٢ ص ٤ .
- ( ١٣٦ ) الديوان ج ٢ ص ٣٢٣ .
- ( ١٣٧ ) ابن منظور: لسان العرب ، مادة: ماق ، ص ٤١٢١ .
- ( ١٣٨ ) الديوان ج ١ ص ٢٦٦ .
- ( ١٣٩ ) الديوان ج ٢ ص ١٧٩ .



- (١٤٠) الديوان جـ ١ ص ١٩٨ .
- (١٤١) ابن منظور: لسان العرب ، مادة لحظ ، ص ٤٠٠٨ ، وأنظر شرح البيت بالديوان جـ
- (١٤٢) الديوان جـ ١ ص ٢٥٤ .
- (١٤٣) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : جفن ، ص ٦٤٤ .
- (١٤٤) انظر شرح البيت بالديوان جـ ١ ص ٢٥٤ .
- (١٤٥) الديوان جـ ١ ص ١٢٤ .
- (١٤٦) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : صدى ، ص ٢٤٢١ .
- (١٤٧) الديوان جـ ١ ص ٢٦٣ .
- (١٤٨) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : دجا ، ص ١٣٣٢ .
- (١٤٩) الديوان جـ ١ ص ٢١٣ .
- (١٥٠) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : يسر ، ص ٤٩٥٨ .
- (١٥١) انظر شرح البيت بالديوان جـ ١ ص ٢١٣ .
- (١٥٢) الديوان جـ ١ ص ١٨٠ .
- (١٥٣) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : غيث ، ص ٣٣٢٣ .
- (١٥٤) انظر شرح البيت بالديوان جـ ١ ص ١٨٠ .
- (١٥٥) الديوان جـ ٢ ص ١٨ .
- (١٥٦) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : ضمير ، ص ٢٦٠٦ .
- (١٥٧) المرجع السابق ، مادة : ضمير ، ص ٢٦٠٦ ، ٢٦٠٧ .
- (١٥٨) الديوان جـ ٢ ص ٨٥ .
- (١٥٩) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٢ ص ٨٥ .
- (١٦٠) الديوان جـ ٣ ص ٢٤١ .
- (١٦١) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : رأى ، ص ١٥٣٧ .
- (١٦٢) المرجع السابق ، مادة : رأى ، ص ١٥٤٠ .
- (١٦٣) الديوان جـ ٣ ص ٤٧٣ .
- (١٦٤) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٣ ص ٤٧٣ .
- (١٦٥) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : عدم ، ص ٢٨٤٢ .
- (١٦٦) المرجع السابق ، مادة عدم ، ص ٢٨٤٢ .
- (١٦٧) الديوان جـ ٣ ص ٥١٠ .
- (١٦٨) للفعل هام مصادر أخرى ، إذ يقال : هام بها هَيْمًا وهَيُومًا وهَيَامًا وَتَهَيَّامًا  
انظر: ابن منظور: لسان العرب ، مادة : هيم ، ص ٤٧٣٩ .

- (١٦٩) المرجع السابق ، مادة : وجد ، ص ٤٧٧٠ .
- (١٧٠) المرجع السابق ، مادة : هيم ، ص ٤٧٣٩ .
- (١٧١) الديوان ج ٣ ص ٥١٢ .
- (١٧٢) المرجع السابق ، مادة : هيم ، ص ٤٧٤ .
- (١٧٣) في البخل لغات أربع : البُخل ، والبُخل ، والبُخل ، والبُخل . — انظر : ابن منظور : لسان العرب ، مادة : بخل ، ص ٢٢٢ .
- (١٧٤) المرجع السابق ، مادة : ضنن ، ص ٢٦١٤ .
- (١٧٥) المرجع السابق ، مادة : ضنن ، ص ٢٦١٤ .
- (١٧٦) المرجع السابق ، مادة : ضنن ، ص ٢٦١٤ .
- (١٧٧) الديوان ج ٣ ص ٤٦ .
- (١٧٨) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : نسق ، ص ٤٤١٢ .
- (١٧٩) المرجع السابق ، مادة : حسن ، ص ٨٧٧ .
- (١٨٠) الديوان ج ٢ ص ٢٣٦ .
- (١٨١) انظر شرح البيت بالديوان ج ٢ ص ٢٣٦ .
- (١٨٢) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : حدد ، ص ٧٩٩ .
- (١٨٣) الديوان ج ٣ ص ٣٤٢ .
- (١٨٤) انظر شرح البيت بالديوان ج ٣ ص ٣٤٢ .
- (١٨٥) المبرد : المقتضب .
- تحقيق محمد عبد الخالق عفيمة ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، ١٣٨٦ هـ ج ٣ ص ٢٣٤ .
- (١٨٦) الديوان ج ٢ ص ٦٤ .
- (١٨٧) يقال : غَزَزَ غَزَزَةً وَغَزَزاً وَغَزَزاً ، أى أن للفعل « غَزَزَ » ثلاثة مصادر .
- ابن منظور : لسان العرب ، مادة : غزر ، ص ٣٢٥١ .
- (١٨٨) انظر شرح البيت بالديوان ج ٢ ص ٦٤ .
- (١٨٩) ابن هشام مغنى اللبيب .
- مطبعة الحلبي ، ج ٢ ص ١٨٠ .
- (١٩٠) المرجع السابق ، ج ٢ ص ١٨٠ .
- (١٩١) المرجع السابق ، ج ١ ص ٩٥ .
- (١٩٢) الديوان ج ٣ ص ٣١٠ ، ٣١٢ .
- (١٩٣) انظر شرح البيت بالديوان ج ٣ ص ٣١٠ .
- (١٩٤) الديوان ج ٣ ص ٩١ .
- (١٩٥) انظر شرح البيت بالديوان ج ٣ ص ٩١ .

- (١٩٦) الديوان جـ ١ ص ٢٦١ .
- (١٩٧) الديوان جـ ٣ ص ٤٩٦ .
- (١٩٨) الديوان جـ ٣ ص ٤٢٤ .
- (١٩٩) الديوان جـ ٣ ص ٢٩٥ .
- (٢٠٠) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٣ ص ٢٩٥ .  
وقد ذكر بعضهم أن الفاء «لاتفيد الترتيب في البقاع ولا في الأمطار» .  
ابن هشام : مغنى اللبيب ، جـ ١ ص ١٣٩ .
- (٢٠١) الديوان جـ ٣ ص ٢١٦ .
- (٢٠٢) الديوان جـ ٤ ص ١٤١ .
- (٢٠٣) الديوان جـ ٣ ص ١٦٦ .
- (٢٠٤) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٣ ص ١٦٦ .
- (٢٠٥) الديوان جـ ٣ ص ٣٢٣ .
- (٢٠٦) الديوان جـ ١ ص ٢٨٦ .
- (٢٠٧) الديوان جـ ٢ ص ١٤ .
- (٢٠٨) ابن هشام : مغنى اللبيب ، جـ ١ ص ٢٨٦ .
- (٢٠٩) المرجع السابق ، جـ ١ ص ٢٠٥ .
- (٢١٠) المرجع السابق ، جـ ١ ص ٢٠٨ .
- (٢١١) السيوطي : مع الهوامع ، شرح جمع الجوامع ، جـ ٢ ص ٦٤ .
- (٢١٢) الديوان جـ ٤ ص ٣٦ .
- (٢١٣) الديوان جـ ٣ ص ٢٢٨ .
- (٢١٤) انظر : فتح الله أحمد أحد سليمان : الجملة الشرطية في شعر البارودي . رسالة ماجستير مقدمة لقسم اللغة العربية بآداب القاهرة (١٩٨٢) ص ٤ ، ٩ .
- (٢١٥) الديوان جـ ١ ص ٢١١ .
- (٢١٦) الديوان جـ ١ ص ١٠٧ .
- (٢١٧) في هذه الحالة «تضم مع أو» (أن) وذلك إذا كان معناها معنى حتى . الرماني : معاني الحروف ، ص ٧٩ .  
كما يكون الفعل المضارع الواقع بعد «أو» منصوبا بأن المضمر .  
انظر : ابن هشام : مغنى اللبيب ، جـ ١ ص ٦٤ .
- (٢١٨) الديوان جـ ٣ ص ٤٨ .
- (٢١٩) الديوان جـ ١ ص ٢٢٠ .
- (٢٢٠) الديوان جـ ٣ ص ٤٨٨ .

- (٢٢١) الديوان جـ ٤ ص ٢٢١ .
- (٢٢٢) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٤ ص ٢٢١ .
- (٢٢٣) ابن هشام : مثنى اللبيب ، جـ ٢ ص ١٦ .
- (٢٢٤) الديوان جـ ٤ ص ٧٩ .
- (٢٢٥) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٤ ص ٧٩ ، ٨٠ .
- (٢٢٦) الديوان جـ ٣ ص ٢٥١ .
- (٢٢٧) الديوان جـ ٣ ص ٢٩٩ .
- (٢٢٨) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٣ ص ٢٩٩ ، ٣٠٠ .
- (٢٢٩) الديوان جـ ١ ص ٧١ .
- (٢٣٠) الديوان جـ ٤ ص ٢٢٠ .
- (٢٣١) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٤ ص ٢٢٠ .
- (٢٣٢) الديوان جـ ١ ص ٢١٨ .
- (٢٣٣) الديوان جـ ٣ ص ٥٣٩ .
- (٢٣٤) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٣ ص ٥٣٩ ، ٥٤٠ .
- (٢٣٥) الديوان جـ ٣ ص ٨١ .
- (٢٣٦) الديوان جـ ٢ ص ٢٢٨ .
- (٢٣٧) انظر شرح البيتين بالديوان جـ ٢ ص ٢٢٨ .
- (٢٣٨) الإقواء هو اختلاف حركة المجرى بكسر وضم . وهو عيب من عيوب القافية .
- (٢٣٩) الديوان جـ ٢ ص ٣٧٥ ، وقد ورد البيت في موضع آخر بالديوان جـ ٣ ص ٢٥٤ .
- (٢٤٠) انظر شرح البيت بالموضعين السابقين .
- (١٤١) ابن هشام : مثنى اللبيب ، جـ ٢ ص ٤١ .
- (٢٤٢) الديوان جـ ٣ ص ٤٤ .
- (٢٤٣) الديوان جـ ٣ ص ٤١٨ .
- (٢٤٤) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٣ ص ٤١٨ .
- (٢٤٥) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٣ ص ٤١٨ .
- (٢٤٦) الديوان جـ ٣ ص ٢٨٤ ، ٢٨٥ .
- (٢٤٧) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٣ ص ٢٨٤ ، وابن هشام : مثنى اللبيب جـ ١ ص ٥٢ .
- (٢٤٨) الديوان جـ ٤ ص ٩٩ .
- (٢٤٩) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٤ ص ٩٩ .



- ( ٢٥٠ ) الديوان ج ٢ ص ٣٢٩ .
- ( ٢٥١ ) انظر شرح البيت بالديوان ج ٢ ص ٣٢٩ .
- ( ٢٥٢ ) الديوان ج ١ ص ١٢٣ .
- ( ٢٥٣ ) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص ٤٩٥ ، ٤٩٦ .

## الفصل الرابع

### الحذف

قضية الحذف من القضايا الهامة التي عالجتها البحوث الأسلوبية والنحوية والبلاغية بوصفها انحرافاً عن المستوى التعبير العادى .

ويستمد الحذف أهميته من حيث إنه لا يورد المنتظر من الألفاظ ، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقى شحنة فكرية توقظ ذهنه ، وتجعله يتخيل ما هو مقصود .

وعملية التخيل هذه — التي يقوم بها المتلقى — تؤدي إلى حدوث تفاعل من نوع ما بين المرسل والمتلقى قائم على الإرسال الناقص من قبل المرسل ، وتكملة هذا النقص من جانب المتلقى .

والحذف لا يحسن في كل حال ؛ إذ ينبغي ألا يتبعه خلل في المعنى أو فساد في التركيب ، لذا لا بد أن يتأكد المرسل من وضوح المحذوف في ذهن المتلقى وإمكان تخيله .

ومن خصائص العربية أنها تحوى ألفاظاً متعددة من الحذف ، فهي لا تكتفى « بالاستكثار من الحذف ، ولكنها تنوعه أيضاً ، حتى لو قال قائل : إن العربية هي لغة الحذف ما كان عليه من ذلك بأس » ( ١ ) .

وقد اختلف المنظور النحوى عن مثيله البلاغى في النظر إلى هذه القضية ، فالنحاة يبحثون الحذف من منطلق يجوز أولاً يجوز ، فما يجوز حذفه — مثلاً — تميز « كم » الاستفهامية إذا دلَّ عليه دليل كما يجوز — عندهم — حذف حرف الجر « رب » وبقاء عمله . ومثال ما لا يجوز حذفه الفاعل ونائبه .

وتظهر علة ذلك في كون هؤلاء النحاة لا يجيزون حذف العُدة أو ما يقوم مقامه وبحل محله ، وإذا لم يحذفوا النفاعل أو النائب عنه ، في الوقت الذى حذفوا فيه ما يُعَدُّ من المُكَمَّلَات مثل المفاعيل

— ويدخل ضمنها تمييز « كم » الاستفهامية — لأنها مما يمكن أن يُحذف ولا يُحدث لبسا عند المتلقى ، إذ إن مثل هذا الحذف يكون في ظاهر اللفظ ولا يكون في ذهن السامع ، ذلك أن الحذف عند النحاة والبلاغيين معا ليس نفيا مطلقا للمحذوف ، وإنما هو عدم ظهوره في البناء الظاهري للجملة ، وكأن المَعْوَل عليه عند الطائفتين هو قول ابن مالك حين قال : « وحذف ما يُعلم جائز » .

كذلك تَحَدَّث النحاة عما يجب حذفه مثل : خبر « لولا » ، وخبر « لا » النافية للجنس ، إذ تقديره في الحالين « موجود » .

أما البلاغيون فيرون أن إيجاز الحذف ينبغي ألا يؤدي إلى غموض المعنى ، إذ به تكون صورة الجملة مؤدية للمقصد البلاغي ، وفي ذلك دلالة على تناولهم لظاهرة الحذف الذي حددوا ماهيته وكيفيته وعلة اللجوء إليه .

وأهمية الحذف — عندهم — تنبع من أنه يثير الانتباه ، ويُلفت النظر ، ويبعث على التفكير فيما حُذف ، فتحدث عملية إشرارك للمتلقى في الرسالة الموجهة إليه .

ويعنى ذلك أن البلاغيين كانوا على وعى بتأثير الحذف وقيمته في التركيب ، ولا يختلفون على أنه أكثر بلاغة من الذكر ، لأن الذكر سِيَرٌ فيما هو مألوف من طرق التعبير ، والمألوف — أيا كان — ليس له من الإثارة ما لغير المألوف .

فالحذف — إذن — خروج عن النمط الشائع في التعبير أو هو خرق للسنن اللغوية ، ومن هنا كانت قيمته وتأثيره .

وَيَتَنَاوَل هذا الفصل بيان عدة أمور :

أولا : ظاهرة حذف المسند إليه في الجملة الاسمية ، وهي تنقسم إلى ثلاث صور :

الأولى : حذف المسند إليه في صدر البيت .

الثانية : حذف المسند إليه في عجز البيت .

الثالثة : حذف المسند إليه في صدر البيت وعجزه معا .

ثانيا : دراسة ظاهرة حذف المسند والمسند إليه في الجملة الفعلية ، وهي تأتي في أربع صور :

الأولى : حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول المطلق عنهما .

والثانية : حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول به .

والثالثة : حذف المسند والمسند إليه لوجود قرينة على حذفهما .  
والرابعة : حذف المسند والمسند إليه فى التراكييب الشائعة فى الاستعمال العربى القديم .

ثالثا : دراسة الحذف فى الحروف ، وفيه بحث الظواهر التالية :

- ( ١ ) حذف همزة الاستفهام .
- ( ٢ ) حذف « لا » النافية .
- ( ٣ ) حذف « هل » بعد « أم » التى للإضراب .
- ( ٤ ) حذف حرف النداء .

رابعا : دراسة ظاهرة الحذف فى التركيب الشرطى ، وفيه بحث لظاهرتين اثنتين :

- ( ١ ) حذف أداة الشرط وفعله .
  - ( ٢ ) حذف جواب الشرط .
- وأخيراً يعرّج الفصل على حذف الفضلات أو المكملات فيتناول المسائل التالية :

- ( ١ ) حذف المفعول به وهويأتى فى ثلاث صور :
  - ( أ ) حذف المفعول به لفعل يتعدى فى الأصل إلى مفعول به واحد .
  - ( ب ) حذف المفعول به لفعل يتعدى فى الأصل إلى مفعولين .
  - ( ج ) حذف المفعول به الثانى لفعل يتعدى فى الأصل إلى مفعولين .
- ( ٢ ) حذف النعت .
- ( ٣ ) حذف المنعوت وإبقاء النعت .
- ( ٤ ) حذف المستغاث به .
- ( ٥ ) حذف المستغاث لأجله .
- ( ٦ ) حذف المعطوف عليه .

أولا : حذف المسند إليه فى الجملة الاسمية :

تتكون الجملة المفيدة من ركنين أساسيين هما : المسند إليه ، والمسند .

والمسند إليه هو الفاعل ونائبه ، والمبتدأ ، واسم الفعل الناقص ، واسم الحرف الناسخ .  
أما المسند فهو الفعل ، واسم الفعل ، وخبر المبتدأ ، وخبر الفعل الناقص ، وخبر الحرف  
الناسخ .

والمقصود بالمسند إليه المحذوف في الجملة الاسمية الذي نتناوله هنا هو المبتدأ ، وقد ورد في  
ثلاث صور:

**الصورة الأولى : حذف المسند إليه في صدور الأبيات :**

---

ويبلغ عدد مواضع هذه الصورة ثلثمائة واثنين وعشرين موضعاً بنسبة ٣,٥ ٪ إلى مجموع أبيات  
الديوان ، أى أنها تشكل ظاهرة لافتة للنظر .

**وتتوزع هذه المواضع كما يلي :**

- (١) مائة وثمانية وستون موضعاً في الوصف .
- (٢) ثلاثة وستون موضعاً في الغزل .
- (٣) أربعة وأربعون موضعاً في المدح .
- (٤) سبعة عشر موضعاً في الفخر .
- (٥) خمسة عشر موضعاً في الذم .
- (٦) سبعة مواضع في الرثاء .
- (٧) سبعة مواضع في الهجاء .
- (٨) موضع واحد في الزهد .

**(١) حذف المسند إليه في الوصف :**

---

ورد المسند إليه محذوفاً في مجال الوصف في مائة وثمانية وستين موضعاً .  
وتشكل هذه الظاهرة نحو نصف عدد مواضع ظاهرة حذف المسند إليه ، وكان المسند في هذه  
المواضع :



الخمير، والليل، والدهر، والنجوم، والسحاب، والبحر، والمطر، والحرب، والأهرام،  
والدُّوح ...

يقول عن الخمير:

حَمْرَاءُ دَارِبَهَا الْحَبَابُ، كَأَنَّهَا شَفَقٌ بَدَتْ فِيهِ نُجُومٌ سَمَاءُ (٢)

وعن الليل:

لَيْلٌ غَيَاهِبُهُ حَيْرَى، وَأَنْجُمُهُ حَسْرَى، وَسَاعَاتُهُ فِي الطُّولِ كَالْحِجَجِ (٣)

و يقول:

دَهْرٌ يَغُرُّ، وَأَمَّاكَ تَسُرُّ، وَأَغْمَ مَارَ تَمُرُّ، وَأَيَّامُ لَهَا خُدَعُ (٤)

والتقدير في ثلاثة المواضع السابقة:

«هى حمراء»، و «هوليل»، و «هودهر»

وحذف المسند إليه في هذه المواضع، وفي غيرها من المواضع التي وردت في مجال الوصف،  
يجبء بفرض التعظيم والتوقير وإضفاء المهابة على الوصف فالمسند هو البحر، أو الليل، أو  
الحرب ... كما يجبء هذا الحذف بهدف التشويق، ودليل ذلك كله وقوع المسند في كل هذه  
المواضع في أول صدر البيت، مما يجعل هذا المسند بمثابة مفتاح للبيت ينطلق منه الشاعر ويبني عليه  
الأفكار والمعانى.

وتتردد في هذه المواضع التي جاءت في مجال الوصف ألفاظ بعينها يقع كل منها مسندا مثل:  
«ملاعب» — ويقصد مسارح لعبه في طفولته ومجال أسسه ولهوه — وتأتى في ستة مواضع (٥)، و  
«حمراء» — وهى الخمير — وترد في ثلاثة مواضع (٦)، و «منازل» — وهى الأماكن التي بها  
ذكرياته — وتجيء في موضعين (٧)، و «بلاد» — ويعنى وطنه مصر — ويقع في موضعين (٨)،  
و «صرحان» و «بناءان» — ويقصد الهرمين — ويردّان في موضعين (٩)، ومثلهما «آيات» و  
«رموز» — وهى الأهرام — ويقعان في موضعين كذلك (١٠).

وتردّد هذه الألفاظ وأمثالها بما تحمله من معانٍ دليلٌ يدعم استنتاجنا، أعنى أن حذف المسند إليه في  
هذه المواضع كان بهدف بث الهيبة والعظمة وجعل البيت ينبئ على هذه اللفظة التى تصدره.

## (٢) حذف المسند إليه في الغزل :

وعدد مواضعه ثلاثة وستون موضعاً .

وقد صَوَّرَ الشاعرُ في هذا الغزل الحب ، والشوق ، والهيام ، ونظرة المحبوبة ، وقدها ، ومنزلها ،  
ووجهها ، وعينيها .

يقول :

فَتَاةٌ لَهَا فِي مَتْنِيبِ الْحُسْنِ سُورَةٌ      تُقَصِّرُ عَنْهَا الْغَيْدُ وَلَهَا رَوَاجِحُ (١١)

و يقول :

هَيْفَاءُ مَا لَ بِهَا النَّعِيمُ فَخَطُّوْهَا      دُونَ الْقَطَاةِ وَنُظْقُهَا إِيْمَاءُ (١٢)

والتقدير في الموضعين : « هي فتاة » ، و « هي هيفاء » .

وحذف المسند إليه في الغزل يأتي بغرض التعظيم وإنزال الموصوف منزلة كبيرة ، فالمسند إما  
فتاته ، أو نظرتها ، أو قوامها ، أو حبه ..

يُضاف إلى هذا أن الحذف — هنا — يجيء بغرض تدليل الحبيبة ، وبيان أنها ليست بحاجة  
إلى تعريف أو إشهار . وثمة ألفاظ تتكرر في الغزل : فلفظة « فتاة » — وهي محبوبته — تردُّ ست  
مرات (١٣) ، والألفاظ التالية يجيء كل منها مرتين :

« حوراء » (١٤) ، و « نظرة » (١٥) ، و « بخلاء » (١٦) — ويقصد منازل أجبابه و  
« ظُرك » (١٧) و « صريع » (١٨) و « صريع هوى » (١٩) و « غزال » (٢٠) .

## (٣) حذف المسند إليه في المدح :

وعدد مواضعه أربعة وأربعون موضعاً .

يقول عن حافظ إبراهيم :

لَيْقُ بِتَضَرُّيفِ الْكَلَامِ يَسُوْقُهُ      مَا شَاءَ بَيْنَ شُهُولَةٍ وَعَزَازِ (٢١)

و يقول عن الشيخ جمال الدين الأفغاني :

دُوْ فِكْرَةٍ قَاضَتْ بِمَا أُوْدِعَتْ      مِنْ حِكْمَةٍ ، كَالْقَارِضِ الْمُشْجَمِ (٢٢)

ومدح صديقه الشيخ حسينا المرصفي فيقول في ثلاثة أبيات متتالية :

هُمَّامٌ أَتَانِي الدَّهْرُ فِي ظِيٍّ بُرِّدُهُ      وَقَفَّهْنِي حَتَّى اتَّقَسْنِي الْأَمَائِلُ  
أَخٌ حِينَ لَا يَبْقَى أَحٌ ، وَمُجَامِلُ      إِذَا قَلَّ عِنْدَ النَّائِبَاتِ الْمُجَامِلُ  
بَعِيدُ مَجَالِ الْفِكْرِ ، لَوْ خَالَ خَيْلُهُ      أَرَاكَ بِظَهْرِ الْغَيْبِ مَا الدَّهْرُ قَاعِلُ (٢٣)

وحذف المسند إليه في المواضع السابقة يأتي لإضفاء الهيبة والجلال على المدوح ، وتقديره وتعظيمه .

والمدح — عند البارودي — يتسم بسمية أساسية ، وهي أن كل الصفات المخلوعة على المدوحين معنوية ، فالمدوح « سهل الخليفة » أو « متواضع » للقوم أو « صادق الود » أو « مهذب الطبع » أو « ألمعي » ...

ولعل هذا راجع إلى أن كل من مدحهم كانوا أصدقاءه أو أساتذته ، أو حكام البلاد ، والثابت في ذلك أنه لم يتكسب من المدح شيئا .  
( ٤ ) حذف المسند إليه في الفخر :

ويرد في سبعة عشر موضعا .  
يقول البارودي عن نفسه :

وَقُورٌ ، وَأَخْلَامُ الرِّجَالِ خَفِيفَةٌ      صَبُورٌ ، وَتَارُ السَّحَرِ يَرْجُلُهَا يَغْلِي (٢٤)

فالصفات التي خلعتها على نفسه وافتخر بها كلها معنوية ، فهو « وَقُورٌ » و « صَبُورٌ » كما أنه « صَبُورٌ » و « هَمَامٌ » وسجيته هي :

سَجِيَّةُ نَفْسٍ لَا تَمِيلُ مَعَ الْهَوَى      وَذِمَّةُ عَهْدٍ بَيْنَ سَيْفٍ وَمُضْجَفِ (٢٥)  
سَجِيَّةُ نَفْسٍ أَذْرَكَتْ مَا تُرِيدُهُ      مِنَ الدَّهْرِ ، فَأَعْتَاضَتْ عَنِ السُّكْرِ بِالصُّخْرِ (٢٦)

ويقول عن قصيدة له :

كَالْبَرْقِ فِي عَجَلٍ ، وَالرَّعْدِ فِي زَجَلٍ      وَالْغَيْثِ فِي هَلَلٍ ، وَالسَّيْلِ فِي هَمَلٍ  
غَرَاءٌ ، تَمَلُّقُهَا الْأَسْمَاعُ مِنْ طَرَبٍ      وَتَسْتَطِيرُ بِهَا الْأَلْبَابُ مِنْ جَذَلٍ  
حَوْلِيَّةٌ ، صَاغَهَا فِكْرٌ أَقْرَلُهُ      بِالْمُعْجِزَاتِ قَبِيلُ الْإِنْسِ وَالْخَبَلِ (٢٧)

والتقدير: هي — أى قصيدته — « كالبرق » ، وهي « غراء » وهي « حولية » .

ومن الملاحظ أن الصفات التي وصف بها قصيدته صفات معنوية .

ويقول في الفخر بقومه :

أَنَاسٌ إِذَا مَا أَجْمَعُوا الْأَمْرَ أَضْبَحُوا وَمَاهُمْ بِنَظَّارِينَ لِلْغَيْمِ وَالصَّخْرِ (٢٨)

والتقدير: هم (أوقوى) أناس .

أما عن دلالة حذف المسند إليه في الفخر فذلك كان للتفخيم والتعظيم .

( ٥ ) حذف المسند إليه في الذم :

و يأتي في خمسة عشر موضعا .

و يُلاحظ عند تحليل تلك الظاهرة أن الصفات التي يُلغى بها من يذمه الشاعر قد تكون معنوية ، كما في قوله :

مُتَلَوْنَ الْأَخْلَاقِ بَيْنَ عَشِيرَةٍ جَهْلًا ، كَمَا يَتَلَوْنَ الشُّقْرَاقُ (٢٩)

وقد تكون هذه الصفات غير معنوية ، كما في قوله :

قَبَاحُ النَّوَاصِي وَالْوُجُوهِ ، كَنَانُهُمْ لِفَيْرِ أَبِي هَذَا الْأَنَامِ جُودُ (٣٠)

والتقدير في الموضوعين : « هو متلون الأخلاق » ، و« هم قباح النواصي » .

وحذف المسند إليه في الذم يحىء لتحقير المذموم والتهوين من شأنه والحط من منزلته ، كما أن هذا الحذف يفيد أن المذموم ليس بحاجة إلى تأكيد تلك الصفات التي تُعت بها ، فهي متأصلة فيه .

وقد استُخدمت كلمة « قوم » في الذم ، وكان المسند إليه محذوفا كما استخدمت ذات الكلمة في المدح .

ووردت كلمة « قوم » الواقعة مسندا — في الذم — في موضعين كان المسند إليه فيهما محذوفا ، بينما وردت الكلمة في المدح في موضع واحد .

## (٦) حذف المسند إليه في الرثاء :

و يقع في سبعة مواضع .

و يبدو من المواضع السبعة التي ورد المسند إليه فيها محذوفا في الرثاء أنه يرثى ابنته في ثلاثة منها ، و يرثى رفاة الطهطاوى في ثلاثة أخرى ، و يرثى وَلَدَهُ في موضع واحد .  
يقول عن ابنته :

خَمَاسِيَّةٌ ، لَمْ تَذِرْ مَا اللَّيْلُ وَالسُّرَى      وَلَمْ تَنْحَسِرْ عَنْ صَفْحَتَيْهَا السَّائِرُ (٣١)

والتقدير: هي ( ابنته ) خماسية .

و يقول عن رفاة :

خِلَالٌ يَفُوحُ الْمِسْكُ عَنْهَا مُحَدَّثاً      وَيُثْنِي عَلَى آثَارِهَا الْمَلَوَانِ (٣٢)

أى : هي خلال .

والحذف في الرثاء كان — كما في الوصف والغزل والمدح والفخر — للتعظيم والإجلال .

## (٧) حذف المسند إليه في الهجاء :

و يأتي في سبعة مواضع .

وقد يلصق الشاعرُ بمن يهجوهُ صفات معنوية ، كما في قوله :

أَهْوَجُ ، أَخْمَقُ ، شَتِيئٌ ، لَثِيئٌ  
أَغْنَمٌ ، أَبْلَهُ ، زَبِيئٌ ، عُثْلُ (٣٣)

وقد تكون هذه الصفات غير معنوية ، كما في قوله :

صَفَرُ الْوُجُوهِ مِنَ الْأَخْقَادِ ، تَخَسُّبُهُمْ  
— وَهُمْ — أَصْحَاءُ — فِي دِرْعٍ مِنَ السَّقَمِ (٣٤)

والتقدير: « هو أهوج .... » و « هم صفر الوجوه » . والحذف في الهجاء — تماما كما في الذم — كان للتحقير من شأن المهجوع والتقليل من قيمته في الحياة ، كما أن هذا الحذف يوحى بملازمة هذه الصفات للمهجوع .



## (٨) حذف المسند إليه في الزهد :

ويجىء في موضع واحد هو :

حَرَكَاتٌ سَوَّفَ تَفَنَّى ثُمَّ يَثْلُوهَا خَفُوتٌ (٣٥)

أى : « هي حركات »

والحذف — هنا — لتحقيق شأن المسند « حركات » .

من هذا نرى أن حذف المسند إليه ورد في مائتين وتسعة وتسعين موضعا مفيدا للإجلال والتعظيم ، وذلك بنسبة ٩٣ ٪ تقريبا إلى مجموع المواضع التي ورد المسند إليه محذوفا فيها .

وجاء حذف المسند إليه بغرض التحقير والتهوين في ثلاثة وعشرين موضعا بنسبة ٧ ٪ تقريبا إلى مجموع مواضع ظاهرة حذف المسند إليه .

والملاحظ أن كل المواضع التي ورد فيها المسند إليه محذوفا كان المسند واقعا في أول صدر البيت ، ما عدا بيتا واحدا ورد المسند فيه في آخر الصدر ، يقول فيه :

عَلَيْكَ سَلاَمُ اللّهِ مِثْنِي ، تَحِيَّةٌ يُؤَافِيكَ فِي خُلْدِ بِهَا الْمَلَكَانِ (٣٦)

أى : « هي تحية .... »

ووقوع المسند « تحية » في آخر صدر البيت يفقده شيئا من أهميته ، ذلك أن ورود المسند في أول الصدر يعنى أنه من الأهمية بحيث يتقدم على ما سواه ويبدأ مطلع البيت به ، كما أن مجىء المسند في أول الصدر يجعل منه المحور الأساسى الذى يدور حوله معنى البيت .

ويعنى ذلك كله أن البدء بالمسند يُضفى عليه أهمية يفتقد بعضها إذا تأخر .

## الصور الثانية : حذف المسند إليه في أعجاز الأبيات :

ويأتى ذلك الحذف في عشرة مواضع :

يقول :

قَالَتْ : فَهَلْ مِنْ دَوَاءٍ يَسْتَظِلُّ بِهِ قُلْتُ : الْوَصَالُ ، قَرَّاحْتُ وَهَى تَبْتَسِمُ (٣٧)

أى قلت : هو (أو الدواء) الوصال .

ويقول :

كَلُّ وَغْدٍ أَهْدَى إِلَى اللُّؤْمِ مِنْ بَا زٍ، وَلَكِنْ مِنَ الْحِمَارِ أَضَلُّ (٣٨)

أى : .. هو أضل .

وهذه الصورة - التى ورد فيها المسند إليه محذوفاً ووقع المسند فى عَجْز البيت - تختلف عن سابقتها التى كان موقع المسند فيها فى أول الصدر؛ فتأخرُ المسندُ أفقده بعض الأهمية فلم يعد هو محور البيت ، بل صار جزءاً من المعانى التى يحتويها البيت .

**الصورة الثالثة : حذف المسند إليه فى صدر البيت وعجزه :**

ويأتى هذا الحذف فى موضع واحد هو :

فَأَمَّا عَائِلٌ فَأَصُونُ مِنْهُ وَأَمَّا فَاجِرٌ فَأَصُونُ عِرضِي (٣٩)

والحذف - هنا - يختلف عما سبق فى أن المسند إليه محذوف بعد إمّا مرتين ، فى صدر البيت وعجزه .

والتأكيد واضح فى الحذفين ، ودليله البدء بالمسند بعد إمّا ، وتكرار إمّا ، ووجود الفاء فى الفعل المضارع المكرر «أصون» ، كما تتضح أيضاً الموسيقى فى ألفاظ البيت :

فَأَمَّا عَائِلٌ فَأَصُونُ مِنْهُ وَأَمَّا فَاجِرٌ فَأَصُونُ عِرضِي

**ثانيا : حذف المسند والمسند إليه فى الجملة الفعلية :**

وَيَرُدُّ هَذَا الْحَذْفُ فِي أَرْبَعِ صُورٍ :

**الصورة الأولى : حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء عنهما بالمفعول المطلق :**

تشيع ظاهرة وُرُودِ المفعول المطلق والاستغناء عن المسند والمسند إليه فى التراث العربى شيوعاً كبيراً ، ومن هنا يبدو التأثير بالأساليب العربية التقليدية فى شعر البارودى .

وقد وَرَدَ في هذه الظاهرة المفعول المطلق « مهلاً » سبع مرات (٤٠) ، ونظيره « صَبْرًا » أربع مرات (٤١) ، ثم كل من « رَفَقًا » (٤٢) و « عَظْفًا » (٤٣) و « قَصْدًا » (٤٤) و « عِرَاكًا » (٤٥) مرة واحدة .

يقول :

مَهْلًا أَتَا الْجَهْلَ ، لَا يُغْوِيكَ مَا نَظَرْتَ عَيْنَاكَ فِي هَذِهِ الدُّنْيَا مِنَ الْفِتَنِ (٤٦)  
التقدير: تمهل مهلاً ...

يقول :

يَا قَلْبُ صَبْرًا جَمِيلًا ، إِنَّهُ قَدَرٌ يَجْرِي عَلَى الْمَرْءِ مِنْ أَشْرِ وَأَظْلَاقٍ (٤٧)  
أى : يا قلب اصبر صبرا .

وهذه الظاهرة لم تُستخدم في الديوان إلا في مجال النصيحة ، والاستعطاف والحض على شيء ما ، والتعزية ، فالمعاني المفهومة من المفعول المطلق المستخدم لا توحى إلا بهذا .

وقد شَدَّ عن ذلك موضع واحد وَرَدَ فيه المفعول المطلق مسبقا بأداة استفهام « الهمزة » مما جعل معنى البيت ينبئ على هذا الاستفهام .  
يقول :

أَصْبُرًا عَلَى مَسِّ الْهَوَانِ وَأَتَمُّ عَزِيدُ الْحَصَى ؟ إِنِّي إِلَى اللَّهِ رَاجِعٌ (٤٨)

الصورة الثانية : حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول به :  
ويأتى ذلك في موضع واحد .  
يقول :

اللَّهُ فِي عَيْنِ جَفَاهَا الْكَرَى فَيَكُنْ ، وَقَلْبٌ قَدْ بَرَأَ الْغِرَامَ (٤٩)

والتقدير: اتقوا الله .

والتصريح بالمفعول به وهو لفظ الجلالة « الله » — بعد حذف المسند والمسند إليه — ووقوعه في أول صدر البيت يُضيفان عليه — أى على لفظ الجلالة — مهابة وتوقيرا .

الصورة الثالثة : حذف المسند والمسند إليه لوجود قرينة على حذفهما :  
ويجىء ذلك في موضعين .

يقول :

فَأَيُّنَ الْإِلَى شَاءُوا، وَبَاءُوا؟ أَلَسْمَ نَكُنْ  
نَجِلٌ كَمَا حَلُّوا، وَنَرَحِلُ مِثْلَمَا؟ (٥٠)

والتقدير : ... ونرحل مثلما رحلوا ؟

إذ حذف المسند والمسند إليه لأنهما مفهومان من السياق في عجز البيت .

..... نحل كما حلوا ، ونرحل مثلما ..... (رحلوا)

أداتا تشبيه : كما ، مثلما .

أفعال من جذر واحد : نحل ، حلوا ، ونرحل ، رحلوا .

فعلان مضارعان : نحل ، نرحل

فعلان ماضيان : حلوا ، رحلوا

ونلاحظ من هذا أن الجملة الفعلية المحذوفة بفاعلها وفاعلها لا بد أن تكون من جنس المذكورة

« نرحل » .

ويقول :

هِيَ مُهْجَةٌ ذَهَبَ الْهَوَى بِشَغَافِهَا مَعْمُودَةً، إِنْ لَمْ تَمُتْ فَكَيْفَ قَدِ (٥١)

أى : فكأنها قد ماتت .

والحذف هنا يدل عليه الفعل المذكور « تَمُتْ » .

أى أن الحذف في الموضعين إنما كان لوجود دليل بحيث إن المعنى لم يلتبس والتركيب لم

يختل .

الصورة الرابعة : حذف المسند والمسند إليه في التراكيب الشائعة :

و يأتى ذلك في موضعين :

يقول :

أَلَا بِأَبَى مَنْ كَانَ نُورًا مُجَسِّدًا يَفِيضُ عَلَيْنَا بِالتَّعِيمِ رَوَاةُ (٥٢)

ويقول :

أَلَا بِأَبَى مَنْ حُسْنُهُ وَحَدِيثُهُ إِذَا مَا التَّقِينَا لَدَّةُ الْعَيْنِ وَالسَّمْعِ (٥٣)

والتقدير في الموضعين : أفدى بأبى ...

وَحَذَفُ الْمَسْنَدِ وَالْمَسْنَدُ إِلَيْهِ فِي مِثْلِ هَذِهِ التَّرَاكِيِبِ شَائِعٌ فِي الْعَرَبِيَّةِ وَهُوَ لَا يَكُونُ إِلَّا إِذَا كَانَ الْمَفْدَى ذَا مَنْزِلَةٍ عَظِيمَةٍ لَدَى الْفَادَى ، فَهُوَ فِي الْمَوْضِعِ الْأَوَّلِ صَدِيقُهُ «عَبْدُ اللَّهِ بَاشَا فِكْرِي» ، وَفِي الْمَوْضِعِ الثَّانِي حَبِيبَتُهُ ، لِذَا فَالْمَوْضِعَانِ تَتَصَدَّرُهُمَا أَدَاةُ الْاسْتِفْتَاكِ «أَلَا» الَّتِي تَنْبِهُ السَّامِعَ أَوْ الْقَارِئَ إِلَى مَا بَعْدَهَا .

### ثالثا : الحذف في الحروف :

#### ( ١ ) حذف همزة الاستفهام :

و يرد ذلك في أربعة مواضع .

وحذف هذه الهمزة جائز سواء أتقدمت على « أم » ، أم لم تتقدمها ، والأمران ممثَّلان في المواضع الأربعة .

ويمثل الحالة الأولى — أعني أن تتقدم الهمزة على « أم » — موضعان .  
يقول :

فَتَيْلُكَ لآلَ ، أَمْ رَبِيعٌ تَبْفِيَّتْ حَتْ      أَزَاهِرُهُ ، أَمْ نِظْمٌ نَاطِمْ ؟ (٥١)

وَإِذَا عَرَفْنَا أَنَّ الشَّاعِرَ يَقْصِدُ بِاللَّآلِ — هُنَا — أَيْبَاتَ قَصِيدَتِهِ الَّتِي نَظَمَهَا فِي مَدْحِ خَدْيُو مَصْرٍ «إِسْمَاعِيلَ بَاشَا» أَدْرَكْنَا أَنَّ حَذْفَ الْهَمْزَةِ جَعَلَ قَوْلَهُ «فَتَلْكَ لآلَ» يَتَحَوَّلُ مِنَ الْإِنْشَاءِ إِلَى الْخَبَرِ ، كَأَنَّهُ يَشِيرُ إِلَى أَيْبَاتِهِ وَيَقْرُرُ : «فَتَلْكَ لآلَ» . فَحَذْفُ الْهَمْزَةِ أَضْفَى عَلَى الْمَعْنَى إِثْبَاتًا وَتَقْرِيرًا .

و يقول عن عصفور روضة :

يَصِيحُ ، فَمَا أَذْرَى : لِفُرْقَةٍ صَاحِبٍ      كَرِيمِ السَّجَايَا ، أَمْ يُغْنِي لِقَايِمٍ ؟ (٥٢)

وتقدير الكلام : أَيْصِيحُ لِفُرْقَةٍ صَاحِبٍ أَمْ يُغْنِي لِقَادِمٍ ؟ .

فَالشَّاعِرُ يَتَظَاهَرُ بِأَنَّهُ لَا يَعْرِفُ سَبَبَ صِيَاكِ هَذَا الْعَصْفُورِ لِأَنَّهُ فَارَقَ صَاحِبًا — وَهُوَ الْخَدْيُو سَعِيدٌ — أَمْ لِأَنَّهُ اسْتَقْبَلَ بِصِيَاكِه قَادِمًا عَزِيزًا — وَهُوَ الْمَدُوحُ — سَيَتَوَلَّى الْوَلَايَةَ .

وَالْبَيْتَانِ السَّابِقَانِ مِنْ قَصِيدَةٍ وَاحِدَةٍ ، وَحَذْفُ هَمْزَةِ الْاسْتِفْهَامِ فِيهِمَا جَاءَ مَلَاثِمًا لِلْفَرْضِ الَّذِي نَظَّمَتْ مِنْ أَجْلِ هَذِهِ الْقَصِيدَةِ وَهُوَ الْمَدْحُ ، إِذْ إِنْ الشَّاعِرُ كَانَ يَبْدُو — فِي الْمَوْضِعَيْنِ السَّابِقَيْنِ — وَكَأَنَّهُ لَا يَعْلَمُ أَيُّ الْأُمُورِ هُوَ الصَّوَابُ ، وَتِلْكَ مِبَالِغَةٌ كَانَتْ مَنَاسِبَةً لِلْمَدْحِ .



أما الحالة الأخرى التى تُحذف فيها همزة الاستفهام ، ولا يأتى بعدها « أم » فقوامها موضعان .  
يقول :

تَلُومِيْنِي عَلَى عَبَرَاتِ عَيْنِي ؟ وَلَوْلَا الْحُبُّ لَمْ تَجِرِ الْمَآقِي (٥٦)

وحذف همزة - هنا - أكسب الكلام تقريراً وإثباتاً ، بل إن حذفها كان موافقاً لمقام الحزن والبكاء الذى يَقْصُرُ فيه النَّفْسُ وتختنق الكلمات ، ومن ثم حُذفت همزة لأنها ثقيلة المَخْرَج .  
ويقول فى الموضع الآخر :

أَسْأَلُ الدِّيَارَ عَنِ الْحَبِيبِ وَفِي الْحَشَا ذَارَ لَسَةً مَاهُولَةً وَقَقَامًا (٥٧)

فحذفت همزة الاستفهام ، والمعنى : أسأل الديار عن الحبيب ..... وحذفها فى هذا الموضع كان ملائماً للموقف الذى يقفه الشاعر وهو موقف الحسرة على ما فات ، وفى البيت حزن منع همزة المجهورة من الظهور ، فهو كسابقه . ويضح أن يكون الكلام فى الموضعين خبراً ، تقديره فى الأول : أنتِ تلومينى ... وفى الآخر : إني أسأل ... بحذف همزة الفعل فى الثانى تخفيفاً .

## ( ٢ ) حذف « لا » النافية :

ويأتى فى صورتين :  
الصورة الأولى : حذفها فى جواب القسم :

ويجىء ذلك فى سبعة مواضع .

يقول :

قَلْبِي بِهِمْ كَلِيتُ ، وَتَظَاهَرْتَنِي عَنْ حُسْنِيهِمْ تَاللهِ تَنْحَرِفُ (٥٨)  
أى : تالله لا تنحرف .

وحذف « لا » النافية يجوز « فى جواب القسم إذا كان المنفى مضارعاً » (٥٩) . وقد كانت الأفعال الواقعة فى جواب القسم فى المواضع السبعة مضارعة . وحذف حرف النفى لا يؤدى إلى التباس المعنى بالإثبات « لأن الفعل الموجب بعد القسم تلزمه اللام والنون ، فترك اللام والنون مشعر بأن الفعل منفى » (٦٠) ، أى لو كان الفعل مثبتاً لوجب توكيده باللام والنون .

وفي موضعين من هذه المواضع كان الفعل الواقع في جواب القسم هو « أنسى » .

يقول :

فَتَاللهِ أَنْسَى عَهْدَهَا مَا تَرْتَمَتْ      بَنَاتُ الضُّحَى بَيْنَ الْأَرَاكِ وَالرَّندِ (٦١)

ويقول :

تَاللهِ أَتَسَى مَا حَيْثُ عُهودُهُ      وَلَكُلَّ عَهْدٍ فِي الْكِرَامِ ذِمَامٌ (٦٢)

فالفعل « أنسى » يشكل حوالى ٢٨,٥ ٪ من جملة الأفعال الواقعة في جواب القسم والتي وردت منفية ، وكانت المواضع الخمسة الأخرى كما يلي :

« تَاللهِ تَنْحَرِفُ » ، و « تَاللهِ أَهْدَأُ » و « وَرَبَّكَ أَذْرِ » ، و « آلَيْنِ يَشْرَبْنَ » ، و « آلَيْتُ أَكْذِبُ نَفْسِي » .

أما عن الفعل « أنسى » فليس ثمة شك في أنه منفي ، لا لتجرده من اللام والنون ، أولأنه لا يلتبس بالإثبات فحسباً ، بل لأن الموقف الذى يقفه الشاعر وحديثه عن الوفاء والشوق في الموضعين السابقين ينفيان النسيان عنه ، فالنفي في هذا الفعل أوضح من غيره من الأفعال الأخرى . وقد ذكرت « لا » النافية قبل الفعل « أنسى » الواقع في جواب القسم في موضع واحد فقط هو :

فَوَاللهِ لَا أَنْسَاكِ مَا ذَرَّ شَارِقٌ      وَمَا حَنَّ ظَيْرٌ بِالْأَرَاكِ مُهَيِّمًا (٦٣)

كأنه أراد تأكيد القسم خشية أن يكون فيه شبهة إثبات ، إذ إنه يرثى أمه ، فأتى بـ « لا » النافية . ووجود « لا » في جواب القسم — هنا — يؤكد حذفها من المواضع السابقة ، ويبين أن الشاعر عمده إلى حذفها عمداً .

الصورة الثانية : حذف « لا » النافية بعد « حَتَّى » :

ويجىء في موضع واحد يقول فيه :

وَلَا تَسَلْ أَحَدًا عَوْنًا عَلَى أَمَلٍ      حَتَّى تَكُونَ أَسِيرَ الشُّكْرِ وَالْمِنَّى (٦٤)

أى : حتى لا تكون ...

وحذفها في الموضع السابق أفاد التأكيد ، فهو يريد أن يقول : إنك إن تسبل أحدا عونا على أمل تكن أسير الشكر والمنن .

فحذف « لا » بعد « حتى » جعل المعنى المتمثل في الشطر الثاني من البيت مُحَقَّقاً لا محالة إذا وقع المعنى المفهوم من شطره الأول .

( ٣ ) حذف « هل » بعد « أم » التي للإضراب :

و يقع في موضع واحد فقط هو :

هَلْ لِلْمَكَّارِ مَنْ يُخَيِّى مَنَاسِكَهَا      أَمْ لِلضَّلَالَةِ بَعْدَ الْيَوْمِ مَنْ هَادِي (٦٥)

أى : أم هل للضلالة ...

و « أم » في البيت للإضراب ، أى الاضراب عن المعنى الأول المتمثل في صدر البيت وإثباته للثانى المفهوم من عجزه .

و حذف هل — هنا — جعل المعنى الكائن في عجز البيت مُثَبَّتاً ، فكأنه قد تيقن بعد الاستفهام من أنه لابد للضلالة من هاد ، أو أن مجيء الهدى بعد الضلالة أهم عنده من إحياء مظاهر الكرم ؛ لذا أَضْرَبَ عن المعنى الأول وَأَثْبَتَهُ للثانى .

( ٤ ) حذف حرف النداء :

و يرد ذلك في ثلاثة عشر موضعاً .

و يرد حرف النداء في عدة مظاهر :

أ — قد يكون المُنَادَى مضافاً إلى ياء المتكلم ، وموقعه صدارة البيت ، وهو لفظه « خَلِيلِي » وعدد مواضع هذه الصورة أربعة مواضع .  
يقول :

خَلِيلِي ! هَذَا الشَّوْقُ لَأَشْكُ قَاتِلِي      فَمَيْلاً إِلَى « الْمَقْيَاسِ » إِنَّ خِفْتُمَا فَقَدِي (٦٦)

فمخاطبة الصديقين من عادات الشعراء . و يقال إن الشاعر عندما يفعل ذلك إنما يخاطب واحداً ويخرج كلامه بخارج الخطاب مع الاثنين لأن أدنى أعوان الرجل اثنان . راعى ابله وراعى غنمه (٦٧) .

وفي الأبيات الأربعة نسخة من الشوق والحزن واليأس والجسرة ، وألفاظ الأبيات تشير إلى

لك ، فمضى الموضع السابق نلحظ الألفاظ : الشوق وقاتل ( وإضافته إلى ياء المتكلم ) ، وخاف ، وفقد ( وإضافته إلى ياء المتكلم ) .

ويقول في موضع آخر :

خَلِيلِيَّ ، هَلْ طَالَ الدُّجَى ؟ أَمْ تَقَيَّدَتْ  
كَوَإِكْبُهُ ، أَمْ ضَلَّ عَنْ نَهْجَةِ الْغَدِّ (٦٨)

هنا نجد الجمل الآتية :

« طَالَ الدُّجَى » ، و « تَقَيَّدَتْ كَوَإِكْبُهُ » ، و « ضَلَّ الْغَدُّ » وكلها تعبر عن اليأس والحزن .

والبيتان السابقان من قصيدة واحدة نظمها في منفاه بسرنديب يُبْتُ فيها أشواقه إلى مصر .

ويقول في الموضع الثالث :

خَلِيلِيَّ ! مَا فِي الدَّهْرِ أَطْوَلَ حَسْرَةً مِنْ الْمَرْءِ يَلْقَى فُرْصَةً فَيَخِيمُ (٦٩)

وفيه نلمح الألفاظ : « الدهر » ، و « حسرة » ، و « يخيم » .

ورابع هذه المواضع :

خَلِيلِيَّ ! هَلْ بَعْدَ الصَّبَابَةِ سَلْوَةٌ ؟  
وَهَلْ لِشَبَابٍ فَاتٍ بِالْأُنْمُسِ مَرْجِعُ ؟ (٧٠)

ولما كان المنادى — في الأبيات الأربعة — خليليه ، فليس ثمة داع لأداة النداء ؛ فهما من القرب والدُّنُوبِحيث لا يحتاجان إلى نداء .

ب — وَيُظْهَرُ ذَاتُ الْمَغْرَى مِنْ حَذْفِ حَرْفِ النِّدَاءِ فِي قَوْلِهِ مَخَاطِبًا صَاحِبِيهِ :

فَاسْتَوْتَقَا (أَخَوَيَّ) مِنْ شَأْنَيْكُمَا وَذَرَا الْمَطِيَّ تَمُورًا بِالْأَخْلَاسِ (٧١)

وهذا المنادى « أخوى » محذوف الأداة يَرِدُ في موضع واحد فقط هو السابق .

ج — وَتَتَضَحُّ أَيْضًا ظَاهِرَةٌ حَذْفِ حَرْفِ النِّدَاءِ قَبْلَ الْاسْمِ الْمُنَادَى « رَبِّ » الَّذِي يَأْتِي مُتَصَدِّرًا

البيت .

ويرد هذا في موضعين .

يقول :

رَبِّ ، قَتَلْتَهُمْ بِفَرِيضَتِهِمْ وَأَنْتَ نَصِيفٌ مِنْهُمْ بِمَا زَعَمُوا (٧٢)

ويقول :

رَبِّ ، خُذْنِي مِنَ الْمُتَيَّنِينَ بِحَقِّي وَأَجِرْنِي مِنَ ظَالِمٍ لَيْسَ يُبْقِي (٧٣)

والبيتان يشتركان في سمات واحدة: فهما دعاء إلى الله ، وهما يتساويان في عدد أفعال الأمر ، ففي كل فعْلان: ففي الأول: قنع وانتصف ، وفي الثاني: أجر وخذ .  
ويضاف إلى هذا أن الشطر الأول في الموضعين يبدأ بفعل أمر بعد المِنَادَى ، وأن الشطر الثاني فيهما يتصدره فعل أمر كذلك .

ووجود هذه السمات كان مناسبا للدعاء ، وحذف أداة النداء عند الدعاء إلى الله لا يحتاج إلى بيان .

و « رَبِّ » — في الموضعين — مَنَادَى منصوب بفتحة مقدرة مَنَع من ظهورها الكسرة التي جىء بها لمناسبة ياء المتكلم المحذوفة .

د — ويأتى المَنَادَى « رَبِّ » — وهو بمعنى صَاحِب — مضافا وواقعا في صدارة البيت وأداة ندائه محذوفة ، وذلك في موضع واحد هو:

رَبِّ السَّفْتُوَّةِ ، لَا تَشْبِقْ إِلَى عَنَذِ  
يَبَيْتٍ مِنْ مَسِه قَلْبِي عَلَى مَنْضَضِ (٧٤)

لذا لم يكن ثمة حاجة لأداة النداء ، فالمعائب إذن قريب إلى قلب مُعَاتِبِهِ .

هـ — وتحذف الأداة مع المَنَادَى المضاف إلى ياء المتكلم « مَوْلَايَ » في موضع واحد ، فيه — كما في سابقه — عتاب وشكوى .

يقول :

مَوْلَايَ ! قَدْ ظَالَ مَرِيرُ النَّوَى فَكُلُّ يَوْمٍ مَرَّيْ أَلْفَ عَامٍ (٧٥)

وإذا عَلِمْنَا أنه كان يعاتب صديقه وأستاذه الشيخ حُسَيْنًا المَرْصُفِي اتضح علَّه حذف أداة النداء ، تماما كما في سابقه ، ودليل ذلك استخدامه للفظ « مَوْلَى » الذي يعنى الصاحب ، والناصر ، والحليف والصديق ، والمحِب ... (٧٦) كما أن المَنَادَى يتصدر البيت .

و — كما تحذف أداة النداء مع المَنَادَى المضاف لا إلى ياء المتكلم في ثلاثة مواضع .

يقول :

إِلَيْكَ ابْنُ بَطْلَحَاءِ الْكَلَامِ تَشَدَّرْتُ بَرَكَبِ الْمَعَانِي لَا يُكْفِكُهَا الزَّجْرُ (٧٧)

والبيت قاله الشاعر في مدح صديقه عبد الله « باشا » فكرى ، لذا لم يكن هناك ضرورة لاستخدام أداة النداء ، كما في سابقه .

و يقول :

أَرَاكَ الْحِمَى ، ! شَوْقِي إِلَيْكَ شَدِيدُ  
وَصْنَبِرِي وَنَوْمِي فِي هَوَاكَ شَرِيدُ (٧٨)



وهو يقصد بأراك الحمى : مصر ، فالمنادى قريب منه .  
ويقول في الموضع الثالث :

فَمَهْلًا بَنَى الدُّنْيَا عَلَيْنَا ، فَإِنَّا إِلَى غَايَةِ تَنَفُّتٍ فِيهَا الْمَرَّائِرُ (٧٩)

وهو يخاطب بهذا البيت أعداءه وظالميه .  
وقد تصدر البيت المصدر « مهلا » الذي ناب مناب فعل الأمر ، وَوَرَدَ المنادى — كسابقه — مضافا إلى غير ياء المتكلم .

وحذف حرف النداء في الموضعين الأول والثاني كان لقرب المنادى سواء أكان قريبا حقيقيا أم قريبا معنويا ، وذلك في « ابن بطحاء الكلام » و « أراك الحمى » .

أما الحذف في الموضع الثالث فيأتي للتحقير من شأن المنادى والتقليل من مكانته ، فالمنادى — هنا — هم الأعداء المتجبرون .

ز — ويأتي المنادى علما مفردا معرفة في موضع واحد هو :

عَبَّاسُ ، يَا خَيْرَ الْمُلُوكِ عَدَالَةً وَأَجَلٌ مِّنْ نَّظَقِ امْرُؤٍ بَشَائِهِ  
أَوَّلَيْتَنِي مِثْلَكَ الرُّضَا ، وَجَلَّتْ لِي وَجْهًا قَرَأْتُ الْبِشْرَ فِي أَلْنَائَةِ (٨٠)

والتقدير : يا عباس ، وهو منادى مبني على الضم في محل نصب لأنه مفرد معرفة .

وحذف حرف النداء لأن المنادى — وهو الممدوح الخديو عباس حلمي — قريب إلى الشاعر .  
من هذا نرى أن حذف حرف النداء — بوصفه ظاهرة أسلوبية — قد ورد في ثلاثة عشر موضعا ، منها اثنا عشر موضعا كان المنادى فيها الرب ، ومن يحمل لهم الشاعر المودة والحب كخديو مصر ، وصديقه عبد الله باشا فكري ، وأستاذه الشيخ حسين المرصفي ، وأخلائه وأصدقائه ، وموضع واحد كان المنادى فيه ممن يبغضهم المنادى .

أما حرف النداء الذي يُقَدَّرُ في كل صور الحذف السابقة فهو « يا » ، ولا يقدر سواه عند الحذف (٨١) ، ذلك أن « يا » هي أم حروف النداء وأكثرها استعمالا (٨٢) .

#### رابعاً : الحذف في التركيب الشرطي :

الجملة الشرطية تتركب من أداة الشرط وجملة الشرط وجملة جواب الشرط . والمعنى الكائن في جملة الجواب يرتبط بالمعنى المتمثل في جملة الشرط ، بحيث يصبح التركيب الشرطي — في النهاية — تركيباً واحداً (٨٣) .

ومن المسائل المتعلقة بالحذف في التركيب الشرطي :

### ( ١ ) حذف أداة الشرط وفعله :

وَرَدَ التركيب الشرطي الخالي من أداة الشرط وفعله ، وذلك باستخدام الأمر في تسعة وأربعين موضعاً .

وأداة الشرط وفعل الشرط قد يحذفان بعد الطلب ، وشرط ذلك أن يلي هذا الطلب فعل مضارع مجرد من الفاء يُقصد به الجزاء .

يقول البارودي :

فَاخْمِلْ بِنَفْسِكَ تَبْلُغْ مَا أُرَدْتُ بِهَا      فَالَلَيْتُ لَا يَزْهَبُ الْأَخْطَارُ إِنْ وَثَبَا (٨٤)

فقد جاءت جملة الطلب « أحمل » بصيغة الأمر ، ثم الجملة الفعلية ذات الفعل المضارع المجزوم « تبلغ » وتقدير الكلام : فأحمل بنفسك ، إن تحمل بنفسك تبلغ ما أردت .

أى أن الفعل المضارع « تبلغ » مجزوم على تقدير أداة الشرط « إن » . ويتضح هذا أيضاً في قوله :

وَاجْتَنِبْ مَنْ لَا تُشَاكِلُهُ      تَنْجُ مِنْ غَدْرِ وَمِنْ غَبَنِ (٨٥)

ونلاحظ أن الشرطية والتعليق واضحان رغم حذف أداة الشرط وفعله ، كما أن العلاقة التلازمية بين الجملتين « اجتنب » ، و « تنج » ظاهرة في السياق .

والتركيب الشرطي بصورته هذه تتضح فيه صفتا السرعة والمباشرة ، ويتسم بالإيجاز والتركيز .

وإذا عرفنا أن أكثر من نصف هذه التراكيب ( نحو ٥٨ % ) قد ورد في صورة حِكم وأمثال سائرة ، أدركنا لِمَ كان اللجوء إلى مثل هذه التراكيب ؛ فالحكمة لا بد أن تكون موجزة وسريعة ، إذ إنها تبرز معنى ثريا في تركيب لغوي بسيط ، حتى تكون قريبة إلى الذهن ، سهلة الفهم .

يقول :

فَاقْرِنِ الْجِلْمَ بِالسَّمَاخَةِ تَبْلُغْ      كُلَّ مَارُمْتَ نَيْلَهُ مِنْ مُرَادٍ (٨٦)

ويقول :

فَاعْكُفْ عَلَى الْعِلْمِ ، تَبْلُغْ شَأْوَ مَنْزِلَةٍ

فِي الْفَضْلِ مَخْفُوفَةٍ بِالْعَزِّ وَالْكَرَمِ (٨٧)

ويقول أيضاً :

مَيِّزِ الْأَشْيَاءَ تَعْرِفْ قَدَرَهَا      لَيْسَتْ الْغُرَّةُ مِنْ جِسْرِ الْبَرْصِ (٨٨)

ففى كل المواضع السابقة تتضح الحكمة التى هى سمة أساسية من سمات الشعر عند البارودى .

## ( ٢ ) حذف جواب الشرط :

تتعرض جملة الجواب فى التركيب الشرطى للحذف إذا كان ثمة دليل عليها أو قرينة ، بحيث لا يؤدى حذفها إلى لبس فى المعنى ( ٨٩ ) .

وقد وَرَدَ حذف جواب الشرط فى الديوان فى موضع واحد فقط يقول :

فَلَمَّا أَتَى الْحُكَّامُ إِلَّا تَمَادِيَا      وَحَالَ طِلَابُ الْحَقِّ دُونَ التَّوَافِقِ ( ٩٠ )  
فجواب الشرط محذوف .

وَيَخْسُنُ — كى نستوثق مما نقول — أن نذكر ما سبق البيت ومالحقه .  
يقول :

يَرُومُونَ مِنْ مَوَلَى الْبِلَادَةِ نَفَادِمَا      تَأْلَاهُ مِنْ وَعْدِ إِلَى النَّاسِ صَادِقِ  
فَلَمَّا أَتَى الْحُكَّامُ إِلَّا تَمَادِيَا      وَحَالَ طِلَابُ الْحَقِّ دُونَ التَّوَافِقِ  
أَنَاسُ شَرَوْا خِزْيَ الضَّلَالَةِ بِالْهُدَى      يَفَاقًا وَبَاغُوا الدِّينَ مِنْهُمْ بِدَانِقِ ( ٩١ )

فالجواب فى قوله : فلما أبى الحكام إلا تماديا ... محذوف ، وحذفه — هنا — يثير ذهن المتلقى ، ويُلَفِت انتباهه فيقوم هذا المتلقى بتخيل ما هو محذوف ، وصياغته على نحو يؤدى إلى اكتمال المعنى ، ومن ثَمَّ تحدث عملية تفاعل بينه وبين الشاعر .

## خامسا : حذف الفضلات أو « المُكَمَّلَات » :

قد يتركب الجملة من مسند ومسند إليه وحدهما ، وقد يُزَاد عليهما من الألفاظ بغرض استيفاء المعنى . واللفظ الذى يَرُدُّ فى الجملة وليس مسندا أو مسندا إليه يسمى فَضْلَةً . وقد وَرَدَ الحذف فى الفضلات فى الصور التالية :

### ( ١ ) حذف المفعول به :

ولهذه الظاهرة ثلاث صور :

الصورة الأولى : حذف المفعول به لفعل يتعدى — فى الأصل — إلى مفعول به واحد .

ويأتى فى موضعين :

يقول :

إِذَا أَرْتَبَى بَدَرْتُ أَنْوَارَ حِكْمَتِهِ      كَمَا تَطَايَرَ بَعْدَ الْقَدْحَةِ الشَّرَرُ ( ٩٢ )

و يقول :

وَدَارِ الَّذِي تَرْجُو وَتَخْشَى وَدَادُهُ وَكُنْ مِنْ مَوَدَّاتِ الْقُلُوبِ عَلَى حِذْرِ (٩٣)

والتقدير في الأول : إذا ارتأى أمرا ، وفي الثاني : ودار الذي ترجو وداده وتخشى عدوانه (٩٤) .

ومعزى الحذف في كلا الموضعين أنه يعطى عدة خيارات من مفاعيل مختلفة ؛ إذ يُمكن أن نتخيل في الموضع الأول : إذا ارتأى أمرا أو خطة ، أو شيئا ... ويمكن أن نتصور في الثاني : تخشى عدوانه ، أو ظلمه ، أو كيدته ، أو مكروهه ، أو دهائه ...

الصورة الثانية : حذف المفعول به الأول لفعل يتعدى - في الأصل - إلى مفعولين .

ويأتى هذا الحذف في موضع واحد هو :

كَانَتْ لَهُمْ غَضَبٌ يَسْتَدْفِعُونَ بِهَا كَيْدَ الْعَدُوِّ، فَمَا ضَرُّوا، وَلَا نَفَعُوا (٩٥)

فالفعل « يستدفع » يتعدى في الأصل بنفسه إلى مفعولين ، فيقال : « استدفعت الله تعالى الأسواء ، أى طلبت منه أن يدفعها عني » (٩٦)

وحذف المفعول به الأول يجعل الذهن ينصرف إلى تصور عدة مفاعيل : فهم يستدفعون « الله » ، أو « أنصارهم » أو « قومهم » ....

الصورة الثالثة : حذف المفعول به الثاني لفعل يتعدى - في الأصل - إلى مفعولين .

ويترد في موضع واحد هو :

وَلَا تَطْنُونَا نَمَاءَ الْمَالِ ، وَانْتَسِبُوا فَإِلَعْلُمُ أَفْضَلُ مَا يَخْوِيهِ دُونُ نَسَمِ (٩٧)

إذ حذف المفعول الثاني لـ « ظن » .

وهنا يمكن تصور عدة مفاعيل يصلح كل منها لأن يكون مفعولا ثانيا مثل « كافيا » « أو حاميا » أو « منشئا حضارة » ... وفي كل تصور يختلف المعنى عن نظيره .

والفعل « ظن » من الأفعال التي تتعدى إلى مفعولين « وليس لك أن تقتصر على أحدهما دون الآخر » (٩٨) . أما علة وجوب ذكر المفعول الثاني فهي أن أفعال الشك واليقين - ومنها ظن - « ليست أفعالا وصلت منك إلى غيرك ، إنما هو ابتداء وخبر » (٩٩) .

ورغم حذف المفعول الثاني لـ « ظن » إلا أن المعنى قد ازداد ثراء بسبب تعدد المفاعيل المحتملة الوقوع .

## ( ٢ ) حذف النعت :

و يقع في موضع واحد هو :

وَصْبِرِي عَلَى أَيَّامٍ لَأَمِنُ مَذَلَّةٍ وَلَكِنْ يَدٌ مَغْلُولَةٌ وَحُسَامٌ ( ١٠٠ )  
أى : « وَلَكِنْ يَدٌ مَغْلُولَةٌ وَحُسَامٌ مَغْلُولٌ » .

وقد حذف النعت — هنا — لأن ما قبله يدل عليه ، فالعطف أشرك المنعوتين في ذات النعت ، كأنه يقول : يد وحسام مغلولان .

## ( ٣ ) حذف المنعوت وإبقاء النعت :

و يرد في ستة مواضع .

يقول :

وَهَلْ أَشْوَقُ جَوَادِي لِلظَّرَادِ إِلَى صَيْدِ الْجَاذِرِ فِي خَضِرَاءٍ مِمْرَاعٍ ( ١٠١ )  
أى : في أرض خضراء ..

والمواضع الستة التي حذف فيها المنعوت واكتفى بالنعت كلها في الوصف . والتلازم بين النعت والمنعوت هو ما جعل حذف المنعوت أمرا غير مُخِلٍ ، فالنعت ملتبص بمنعوته ، بحيث إن ذكر هذا النعت يغنى عن التصريح بالمنعوت .

## ( ٤ ) حذف المستغاث به :

ويأتى في موضع واحد هو :

ذَابَ قُرْوَائِي بِحُبِّ لَيْلَى يَا لِقُودٍ بَرَاءُهُ وَجُدَا ( ١٠٢ )  
« يَا لِقُودٍ » : أسلوب استغاثة وهي نداء من يعين على دفع مشقة . و « يا » : حرف نداء واستغاثة ، واللام بعده مكسورة لدخولها على المستغاث لأجله ، والمستغاث به محذوف . وتحذف المستغاث به — هنا — جعل بالإمكان أن نتصور مستغاثا به من بين عدة خيارات ، فالمستغاث به هو « الناس » أو « ليلى » — محبوبته — أو « العاشقون » الذين يعانون ما يعاني .

## ( ٥ ) حذف المستغاث لأجله :

ويجىء في موضع واحد هو :



يُتْرُخْ عَلَى فَقْدِ الْهَدِيلِ ، وَلَمْ يَكُنْ  
رَأَهُ ، فَيَاللَّهِ : كَيْفَ تَهَكِّمًا (١١٣)

واللام في « يالله » مفتوحة لدخولها على المستغاث به . والمستغاث لأجله محذوف ، والتقدير :  
يالله لهذا الطائر . ومنغزى حذف المستغاث لأجله هنا — وهو الطائر — أنه قد هلك بنواحه على  
الهديل — جَدَّ الحمام — فالحذف إذن رمز لهلاك هذا الطائر .

## (٦) حذف المعطوف عليه :

ويأتى في موضعين ، أولهما :

يَأْقَلْبُ مَالِكَ لَا تُفِي — قُ مِنْ الْهَوَى يَأْقَلْبُ مَالِكَ  
أَوْ مَا بَدَا لَكَ أَنْ تُؤْ — دَعْنِ الصَّبَا؟ أَوْ مَا بَدَا لَكَ؟ (١١٤)

فالهمزة في أول البيت للاستفهام ، والواو بعدها عاطفة ، والمعطوف عليه محذوف ، أى « أتماديت في  
الصبا ، وما بدالك أن تعود عنه » (١١٥)

وثانيهما :

يَأْقَرِيرَ الْبَقَيْنِ بِالْوَسَنِ ! مَا الَّذِي أَلْهَاكَ عَنْ شَجَنِى  
هَبُّكَ لَمْ تَسْمَعْ شَكَاةَ فَمِى .....  
أَوَلَمْ تُبْصِرْ ضَنْى بَدَنِى ؟ (١١٦)

وهو كسابقه ، والمعطوف عليه المحذوف مقدر أى : أغفلت ولم تبصر (١١٧) .

ويتفق البيتان في سمتين أساسيتين :

الأولى : أنهما يدوران حول الحب والهوى .

والثانية : أن المعطوف عليه في الموضعين مسبوق بأداة استفهام . ويختلفان في أن المعطوف عليه  
المحذوف موقعه صدر البيت في أولهما ، وعجزه في ثانيهما .

أما حذف المعطوف عليه في البيتين فعلته أن أهميته أقل من مثيلتها في المعطوف ، فلا يعنيه أن  
قلبه قد تمادى في الصبا بقدر ما يهيمه أن يعود عن هذا الصبا ... ولا يقلقه أن حبيبته قد أغفل شكواه  
بقدر ما يؤلمه أنه لم يبصر ضنى بدنه .

معنى هذا أن المعطوف هو الأحق بالانتباه من المعطوف عليه ، لذا كان ذكر الأول وإغفال  
الثانى .

## النتائج

نخلص من هذا الفصل إلى النتائج التالية :

- ( ١ ) أن وقوع المسند ذى المسند إليه المحذوف في أول الصدر يجعل المعنى مبنيا على هذا المسند ، فتتمحور كل المعانى والصور حوله ، بينما تأخره ووقوعه في عجز البيت يؤدي إلى إفقاده بعض أهميته .
  - وثمة دلالات — كما رأينا في شعر البارودي — لحذف المسند إليه في مجالات الوصف ، والغزل ، والمدح ، والفخر ، والرثاء ، إذ الحذف فيها يأتي للتعظيم والتوقير . أما في مجالات الذم والهجاء والرهد فالحذف فيها يشير إلى التحقير والتهوين .
  - ( ٢ ) أن حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول المطلق ، وحذفهما في التراكيب الشائعة يأتيان أثرا بالأساليب العربية التقليدية ومحاكاة للقدماء والتراث العربى القديم .
  - ( ٣ ) أن حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول به الذى يقع في صدر البيت يضيف على هذا المفعول أهمية خاصة .
  - ( ٤ ) قد يكون مبرر حذف المسند والمسند إليه وجود قرينة على حذفهما في السياق .
  - ( ٥ ) أن حذف همزة الاستفهام يؤدي إلى إثبات الحكيم ويحول الكلام من الإنشاء إلى الخبر .
  - ( ٦ ) يأتي حذف « لا » النافية في جواب القسم حين لا يلتبس المعنى بالإثبات ، أما حذفها بعد « حتى » فيفيد التحقيق والتأكيد .
  - ( ٧ ) قد تحذف « هل » بعد أم التي للإضراب ، فيؤدي حذفها إلى إثبات المعنى .
  - ( ٨ ) أن حذف حرف النداء إمّا أن يدل على قرب المنادى ودنوه بحيث لا يكون ثمة حاجة لاستخدام الأداة ، وهو الأغلب ، وإمّا أن يكون تحقيرا من شأن المنادى وهو نادر .
  - ( ٩ ) أن حذف أداة الشرط وفعله في التركيب الشرطى يجعل التركيب متسما بالإيجاز والمباشرة والسرعة ، ومجال الحكمة هو أكثر المجالات التى يصلح لها مثل هذا التركيب .
- أما حذف جواب الشرط فيصرف الذهن إلى تصور ما هو محذوف ، ويتعدد المتخيل تتعدد المعانى وتزداد ثراء ، كما أن هذا الحذف يكون بمثابة إشراك للمتلقى في عملية الإبلاغ ، ويصدق هذا أيضا على حذف المفعول به وحذف المستغاث به .

- (١٠) يأتي الحذف في النعت حين يكون هناك ما يدل عليه في السياق ، أما حذف المنعوت فيجئ عندما يكونان متلازمين بحيث إن ذكر أحدهما أغنى عن التصريح بالآخر .
- (١١) يرد حذف المستغاث لأجله رمزا لهلاكه ، أى أن الواقع اللغوي يرمز إلى المعنى و يشير إليه .
- (١٢) أن حذف المعطوف عليه يعنى أنه أقل أهمية من المعطوف .





- (١) مجمع اللغة العربية : كتاب الألفاظ والأساليب .  
القاهرة (١٩٧٧) ص ٢٣٢ .
- (٢) الديوان ج ١ ص ٧٢ .
- (٣) الديوان ج ٢ ص ١٥٣ .
- (٤) الديوان ج ٢ ص ٢٦٣ .
- (٥) ج ١ : ٢٥٥ / ٨ ، ٢٦٤ / ٥ .  
ج ٢ : ٦٤ / ٣ ، ٣٣٥ / ٣ .  
ج ٣ : ٣٤١ / ١ ، ٥٧٨ / ٢ .
- (٦) ج ١ : ٧٢ / ٤ .  
ج ٢ : ١٣٣ / ٣ .  
ج ٣ : ٣٢٤ / ١ .
- (٧) ج ١ : ١١٢ / ٣ .  
ج ٢ : ٢٦٧ / ٣ .
- (٨) ج ٢ : ٣٦٧ / ٥ .  
ج ٤ : ٢٢٧ / ٣ .
- (٩) ج ٢ : ٥٣ / ٢ .  
ج ٣ : ٢٦٦ / ١ .
- (١٠) ج ٢ : ٥٤ / ١ .  
ج ٣ : ٢٦٨ / ١ .
- (١١) الديوان ج ١ ص ١٥٦ .
- (١٢) الديوان ج ١ ص ٦٦ .
- (١٣) ج ١ : ١٥٦ / ٢ ، ٢٠٦ / ١ .  
ج ٢ : ١٤٦ / ١ ، ٢ / ١ .  
ج ٣ : ٤٩ / ١ .  
ج ٤ : ٢٠٩ / ٢ .



- (١٤) ج ٢: ١٠٤ / ٢ / ١٢١، ٤ .
- (١٥) ج ١: ٨٠ / ٣ .  
ج ٢: ٣٧٠ / ٤ .
- (١٦) ج ١: ٢١٠ / ٥ .  
ج ٣: ١٣٧ / ١ .
- (١٧) ج ١: ١٤٥ / ١ / ١٥١، ٣ .
- (١٨) ج ٢: ٩ / ٦ .  
ج ٣: ١٤٦ / ٢ .
- (١٩) ج ٢: ٣٩ / ٣ .  
ج ٤: ٢٢١ / ٢ .
- (٢٠) ج ٢: ٢٨١ / ٢ .  
ج ٣: ٤٣٨ / ٢ .
- (٢١) الديوان ج ٢ ص ١٦١ .
- (٢٢) الديوان ج ٣ ص ٥٥٦ .
- (٢٣) الديوان ج ٣ ص ٧١ .
- (٢٤) الديوان ج ٣ ص ٧٨ .
- (٢٥) الديوان ج ٢ ص ٢٧٥ .
- (٢٦) الديوان ج ٤ ص ٢١٧ .
- (٢٧) الديوان ج ٣ ص ٣٢، ٣٣ .
- (٢٨) الديوان ج ٤ ص ٢١٠ .
- (٢٩) الديوان ج ٢ ص ٣٠٧ .
- (٣٠) الديوان ج ١ ص ٢٢٣ .
- (٣١) الديوان ج ٢ ص ٨٣ .
- (٣٢) الديوان ج ٤ ص ١٠٥ .
- (٣٣) الديوان ج ٣ ص ٢٣٦ .
- (٣٤) الديوان ج ٣ ص ٥٨٥ .
- (٣٥) الديوان ج ١ ص ١٤٦ .
- (٣٦) الديوان ج ٤ ص ١٠٧ .
- (٣٧) الديوان ج ٣ ص ٤٤٥ .
- (٣٨) الديوان ج ٣ ص ٢٤١ .

- (٣٩) الديوان جـ ٢ ص ١٩٦ .
- (٤٠) جـ ١ : ٦٥ / ١٣٤ . ٢ / ١ .
- جـ ٢ : ١٠٢ / ١١٨ ، ٢ / ٢٦٣ ، ٢ / ٧ .
- جـ ٣ : ٢٥٧ / ١ . جـ ٤ : ٧٩ / ٢ .
- (٤١) جـ ١ : ١٣٤ / ٢ . جـ ٢ : ٢٢١ / ٢٤٨ ، ٤ / ٣٣٢ ، ٤ / ٤ .
- (٤٢) جـ ٢ : ٦٦ / ٢ .
- (٤٣) جـ ٣ : ٤٤٣ / ٤ .
- (٤٤) جـ ٣ : ١٦٥ / ٢ .
- (٤٥) جـ ٣ : ٣١ / ١ ، وقد ورد في هذا الموضع مصدر آخر — بالإضافة الى المصدر «عراكا» — وهو «مَيَّاسَرَة» .
- (٤٦) الديوان جـ ٤ ص ٧٩ .
- (٤٧) الديوان جـ ٢ ص ٣٣٢ .
- (٤٨) الديوان جـ ٢ ص ٢٢١ .
- (٤٩) الديوان جـ ٣ ص ٣٥٧ .
- (٥٠) الديوان جـ ٣ ص ٣٩٧ .
- (٥١) الديوان جـ ١ ص ١٩٧ .
- (٥٢) الديوان جـ ١ ص ٨١ .
- (٥٣) الديوان جـ ٢ ص ٢٣٥ .
- (٥٤) الديوان جـ ٣ ص ٣١٣ .
- (٥٥) الديوان جـ ٣ ص ٢٩٧ .
- (٥٦) الديوان جـ ٢ ص ٣٢٣ .
- (٥٧) الديوان جـ ٣ ص ٣١٥ .
- (٥٨) الديوان جـ ٢ ص ٢٨٧ .
- (٥٩) ابن هشام : مغنى اللبيب ، جـ ٢ ص ١٧١ .
- (٦٠) سيبويه : الكتاب ، جـ ٣ ص ١٠٥ .
- (٦١) الديوان جـ ١ ص ٢٠٦ .
- (٦٢) الديوان جـ ٣ ص ٣٣٣ .
- (٦٣) الديوان جـ ٣ ص ٤١٣ .
- (٦٤) الديوان جـ ٤ ص ٨٢ .
- (٦٥) الديوان جـ ١ ص ٢٥٠ .
- (٦٦) الديوان جـ ١ ص ٢٥٥ .

- (٦٧) الزوزنى: شرح الملقات السبع .  
مطبعة صبيح بالأزهر (١٣٧٨هـ — ١٩٦٨م) ص ٤ .
- (٦٨) الديوان ج ١ ص ٢٦٣ .
- (٦٩) الديوان ج ٣ ص ٤٦٤ .
- (٧٠) الديوان ج ٢ ص ٢٣٣ .
- (٧١) الديوان ج ٢ ص ١٦٧ .
- (٧٢) الديوان ج ٣ ص ٤٢٨ .
- (٧٣) الديوان ج ٢ ص ٣٢٤ .
- (٧٤) الديوان ج ٢ ص ١٩٤ .
- (٧٥) الديوان ج ٣ ص ٣٥٩ .
- (٧٦) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : ولى ، ص ٤٩٢١ .
- (٧٧) الديوان ج ٢ ص ٦٨ .
- (٧٨) الديوان ج ١ ص ٢٢٠ .
- (٧٩) الديوان ج ٢ ص ١٠٢ .
- (٨٠) الديوان ج ١ ص ٦٩ .
- (٨١) ابن هشام : مغنى اللبيب ، ج ٢ ص ٤١ .
- (٨٢) الرمانى : معانى الحروف ، ص ٩٢ ، وابن هشام : مغنى اللبيب ، ج ٢ ص ٤١ .
- (٨٣) انظر: فتح الله سليمان: الجملة الشرطية في شعر البارودى ، ص ٩ .
- (٨٤) الديوان ج ١ ص ١١٧ .
- (٨٥) الديوان ج ٤ ص ١٥٤ .
- (٨٦) الديوان ج ١ ص ٢٣٢ .
- (٨٧) الديوان ج ٣ ص ٢٦٢ .
- (٨٨) الديوان ج ٢ ص ١٨٥ .
- (٨٩) اختلف النحاة حول مايتقدم جملة الشرط ، فبعضهم يرى أن مايسبقها هو الجواب بعينه ، وآخرون يرون أن مايتقدمها إنما دليل عليها وجوابها — حينئذ — محذوف .  
وإذا كانت « الشرطية » تعنى تعليق حدث جملة الجواب على نظيره فى جملة الشرط بحيث لا يصح إطلاق المعنى الذى مبدا جملة الشرط دون تقييده بما بعده ؛ إذن نستطيع القول إن ما سبق جملة الشرط هو الجواب نفسه .  
انظر: سيبويه : الكتاب ، ج ٣ ص ٦٦ ، ٦٧ والسيوطى : مع الهوامع ، ج ٢ ص ٦١ .
- (٩٠) الديوان ج ٢ ص ٣٦٤ .
- (٩١) الديوان ج ٢ ص ٣٦٤ ، ٣٦٥ .

- (٩٢) الديوان جـ ٢ ص ٥٠ .
- (٩٣) الديوان جـ ٢ ص ١٦ .
- (٩٤) انظر شرح البيتین بالديوان جـ ٢ ص ١٦ ، ٥٠ .
- (٩٥) الديوان جـ ٢ ص ٢٦٢ .
- (٩٦) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : دفع ، ص ١٣٩٤ .
- (٩٧) الديوان جـ ٣ ص ٢٧٠ .
- (٩٨) المبرد: المقتضب ، جـ ٣ ص ٩٥ .
- (٩٩) المرجع السابق ، جـ ٣ ص ٩٥ .
- (١٠٠) الديوان جـ ٣ ص ٥٢٥ .
- (١٠١) الديوان جـ ٢ ص ٢٦٧ .
- (١٠٢) الديوان جـ ١ ص ٢٦٠ .
- (١٠٣) الديوان جـ ٣ ص ٣٩٩ .
- (١٠٤) الديوان جـ ٢ ص ٣٧٥ ، وجـ ٣ ص ٢٥٥ .
- (١٠٥) انظر شرح البيت بالموضعين السابقين .
- (١٠٦) الديوان جـ ٤ ص ٩٠ .
- (١٠٧) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٤ ص ٩٠ .





## الفصل الخامس

### الاعتراض

يقصد بالاعتراض إيراد كلام بين عنصرين متلازمين ، كالأعتراض بين المسند والمسند إليه ، أو بين الفعل والفاعل ، أو بين النعت والمنعوت ، أو بين القول ومقوله ..... (١) . وقد أطلق البلاغيون على هذا الفن عدة مصطلحات منها « إصابة المقدار » و « التتميم » و « الاحتراز » .

وأول من تعرض له الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) وأسماه إصابة المقدار. ثم جاء بعده ابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ) الذي قسّم محاسن الكلام إلى ثلاثة عشر قسماً جعل « الاعتراض » هو الحين الثاني ، ويعنى عنده اعتراض كلام في كلام لم يتم معناه . ويأتى قديماً بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) ويطلق على هذا الاعتراض مصطلحاً آخر هو « التتميم » .

أما أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) فيرى أنه يعنى اعتراض كلام في كلام لم يتم ثم العودة لإتمامه (٢) .

ويوضح ابن رشيق القيرواني (ت ٤٦٣ هـ) كيفية حدوث الاعتراض الذى يسميه البعض — كما يقول هو — الاستدراك ، إذ « يكون الشاعر آخذاً فى معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثانى ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل فى شيء مما يشد الأول » (٣) .

وأما ابن سنان الخفاجى (ت ٤٦٦ هـ) فينسب معنى هذا الضرب « الاحتراز » ويعنى « الاحتراس » . ويقول : « أما التحرز مما يوجب الطعن فأن يأتى بكلام لو استمر عليه لكان فيه طعن ، فيأتى مما يتحرز به من ذلك الطعن » (٤) .

وقد ورد الاعتراض في الديوان في سبعمائة وأربعة وسبعين موضعا ، وجاء الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية في اثنين وثلثمائة موضع تتوزع على إحدى عشرة حالة ، ويقع الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية بركنيها المبتدأ والخبر في ثلثمائة واثنين وثلاثين موضعا ، ثم الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية المنسوخة بأن أو إحدى أخواتها في مائة وستة وعشرين موضعا ، ويلى ذلك الاعتراض بين النعت والمنعوت في سبعة مواضع وأخيرا الاعتراض بين عناصر التركيب الشرطى ويرد في سبعة مواضع .

### أولا : الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية :

ويأتى ذلك في اثنين وثلثمائة موضع ، تتوزع على إحدى عشرة حالة :

( ١ ) الاعتراض بين الفعل والفاعل بجملة حالية :

والاعتراض بالجملة التى تقع حالية — فى هذه الظاهرة — يأتى بهدف وصف الحالة التى كان عليها الحدث ، إذ يشكل المعنى الذى تبرزه هذه الجملة الحالية جزءا هاما من الإطار الكلى للحدث .

يقول :

وَقَدْ شَاقَّنِي وَالصُّبْحُ فِي خَدْرِ أَمِّهِ      حَنِينُ حَمَامَاتٍ تَجَاوَبْنَ فِي وَكْرِ ( ٥ )  
أى : وقد هيج شوقى — فى أول الصباح — حنينُ حمامات .. فالجملة الاعتراضية « والصبح فى خدر أمه » تسهم فى اكتمال المعنى وتحديد زمانه .

( ٢ ) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية ثانية بالمفعول لأجله .

ويأتى ذلك فى موضع واحد فقط هو :

تَعَمَّلْتُ خَوْفَ الْمَنِّ كُلَّ رَزِيَّةٍ      وَحَمَلْتُ رَزَايَا الدَّهْرِ أُخْلَى مِنَ التَّرِّ ( ٦ )

فتمة تأكيد فى البيت على علة تحمل الرزايا ، ولذا كان الاعتراض بالمفعول لأجله « خوف المن »

( ٣ ) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية ثانية بالجار والمجرور .

ويجىء ذلك فى مائتين وأربعة وخمسين موضعا :

ويأتى اعتراض الجار والمجرور بين الفعل وفاعله من ناحية والمفعول من ناحية ثانية بهدف التأكيد وبيان الأهمية ، ودليل ذلك أن حرف الجر « الباء » يجىء فى واحد وسبعين موضعا

و يتدل في معظمها على الاستعانة - وهي أحد معاني « الباء » ، فالباء في هذه المواضع تأتي للتأكيد .  
يقول :

هَتَكْتُ بِهَا سُتُورَ اللَّيْلِ ، حَتَّى خَرَجْتُ مِنَ السَّوَادِ إِلَى الْبَيَاضِ (٧)  
فثمة تأكيد على الاستعانة بالناقة في هتك ستور الليل . أى أن المعنى الأهم - في السياق السابق - هي ما يمثل في الاستعانة بهذه الناقة ثم يأتي معنى هتك ستور الليل - من حيث الأهمية - في المقام الثاني .

و يؤكد هذا أنه - في هذه القصيدة - يصف ناقة من النعمانيات فالمعنى الأكثر أهمية - إذن - هو ما يتعلق بالموصوف .  
ويقول :

فَاضْطَلَّ بِهَا صَدَأُ الْهُمُومِ ، وَلَا تَكُنْ غِرَا تَطِيرُ بُلْبُبهِ الْأَوْهَامِ (٨)  
هنا أيضا تأكيد على أن صَقَلَ الهموم لا يتم إلا بالاستعانة بالخمير . وفي هذا الموضع - كسابقه - الضمير في « بها » يعود إلى الموصوف وهو - في هذا السياق - الخمير .  
ويقول :

يَصُوتُونَ فِي حُجْبِ الْأَكِلَةِ طَبِيبَةً لَهَا نَسَبٌ بَيْنَ الْجِسَانِ صَمِيمٍ (٩)  
يريد التأكيد على أن « الصون » إنما هو في حجب الأكلة .

( ٤ ) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بالجار والمجرور وجملة الشرط :

وذلك في موضع واحد ، هو :

كَأَنَّ الصَّبَا تُلْقِي عَلَيْهِ إِذَا جَرَتْ مَسَائِلَ فِي الْأَرْقَامِ ، أَوْ تَلْقُبُ التَّرْدَا (١٠)  
فالجار والمجرور يؤكدان ، وجملة الشرط تُعَلِّقُ الحدث ، فالصبا لا تفعل ما تفعله بروضة المقياس إلا إذا جَرَتْ .

( ٥ ) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بالظرف والمضاف إليه .

وتأتي هذه الظاهرة في عشرة مواضع .

ويأتي الاعتراض بالظرف في هذه الظاهرة بهدف التركيز على التحديد المكاني أو الزماني للحدث .

يقول :

فَأَنْتَ تَرَى بَيْنَ الْفَرِيقَيْنِ كَبَّةٌ يُحَدِّثُ فِيهَا نَفْسُهُ الْبَظْلُ الْجَعْدُ (١١)

يريد التركيز على تحديد المكان بالظروف والمضاف إليه « بين الفريقين » .

و يقول :

فَلَمْ أَدْرَأَنَّ اللَّهَ صَوْرَ قَبْلِكُمْ تَمَائِيلَ لَمْ يُخْلَقْ لَهُنَّ مَسَامِعُ (١٢)

فالتحديد الزماني — هنا — يبرزه قوله « قبلكم » .

(٦) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بجملة الشرط :

و يرد ذلك في ثلاثة مواضع .

يقول :

قَدْ يَنَالُ الْفَتَى إِذَا كَانَ شَهْمًا مُبْتَغَاهُ فِي ضَخْوَةٍ مِنْ نَهَارٍ (١٣)

إذ تعلق جملة الشرط « إذا كان شهيا » الحدث ، فالفتى لا ينال مبتغاه إلا إذا كان شهيا .

(٧) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بجملة النداء .

وتأتى هذه الظاهرة في موضعين .

يقول :

فَقَسَاكَ تَنْزِعَ مِنْ يَدِ إِنْ أَهْوَاءَ - يَأْقَلْبِي - حَبَالِكَ (١٤)

فلاعتراض بجملة النداء « ياقلبي » هدفه هنا التنبيه .

(٨) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بجملة دعائية :

ويجىء ذلك في موضعين .

يقول :

تَرَى بَيْنَهُمْ - يَأْفَرِّقُ اللَّهُ بَيْنَهُمْ - لَهَيْبَ صِيَاحٍ يَضَعُ الْفَلَكَ الْعَالِي (١٥)

فحرف النداء أو التنبيه « يا » وجملة الدعاء « فَرَّقَ اللَّهُ بَيْنَهُمْ » يعترضان لإبراز جسامته ما يفعله

هؤلاء الصبية ، فكان سماع صياحهم يجعل المرء يدعو عليهم بالتفريق .

(٩) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بجملة حالية :

ويأتى في ثلاثة مواضع .

يقول :

وَكَيْفَ يَنَالُ الْحِسَّ وَهُوَ مُحَدَّدٌ      سَرِيرَةً غَيْبٍ دُونَهَا الْحِسُّ يَضَعُ (١٦)

فالجمله الحالیه « وهو محدد » تحدد طبيعة الفاعل « الحس » وتصفه ، وهى بذلك تسهم فى اكتمال المعنى .

( ١٠ ) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بجمله كامله .

و يأتى فى موضع واحد فقط هو :

عَرَوْنَا - فَأَبْخَلْنَاهُ - فَضَّلَ حَبَائِهِ      وَمِنْ عَجَبٍ إِمْسَاكُهُ وَهُوَ نَوْقُلُ (١٧)

فالجمله الكامله « أبخلناه » المكونه من الفعل والفاعل والمفعول تبين رد الفعل عند البحر الذى قصد طلبا للمعروف .

وهذه الجمله - مع الفاء المقترنه بها - فيها السرعة والإيجاز بحيث يمكن الاستغناء عن المفعول « فضل حبايه » ونقول : « عرونا فأبخلناه » دون أن يختل المعنى .

( ١١ ) الاعتراض بين المفعول الأول والمفعول الثانى :

و يرد ذلك فى اثنين وعشرين موضعا تتوزع على خمس صور :

الصورة الأولى : الاعتراض بين المفعول الأول والمفعول الثانى بالجار والمجرور .  
و يقع ذلك فى ثمانية عشر موضعا .

و يعترض الجار والمجرور بين المفعول الأول والمفعول الثانى فى هذه الصورة للتأكيد على إثبات الفعل لصاحبه .

يقول :

عَبَّاسُ ، يَا خَيْرَ الْمُلُوكِ عَدَالَةً      وَأَجَلٌ مَنْ نَطَقَ امْرُوءٌ بِشَتَائِهِ  
أُولَيْتَنِي مِنْكَ الرِّضَا ، وَجَلَوْتُ لِي      وَجْهًا . قَرَأْتُ الْبِشْرَ فِي اثْنَانِ (١٨)

إذ اعترض الجار والضمير المبني الذى فى محل جر « منك » بين المفعول الأول وهو الياء فى « أوليتنى » والمفعول الثانى « الرضا » .

والاعتراض - هنا - بهدف التأكيد على أن الرضا كان ممن يمدحه لا من سواه ، فهو نابع منه وليس من غيره .

ويقول :

أُولَيْتَنِي مِنْكَ وَذَا قَبْلَ مَعْرِفَةٍ      ثُمَّ انْثَنَيْتَ بِصَدِّ قَبْلَ إِغْلَانِ (١٩)



فالود كان ممن يخاطبه لا من غيره .

وقد يعترض الجار والمجرور للتوضيح ، كما في قوله :

حَسِبُوا التَّحَوُّلَ فِي الطَّبَاعِ خَلِيقَةً      وَتَحَوُّلُ الْأَخْلَاقِ لَيْسَ يُطَاقُ (٢٠)

فقد اعترض الجار والمجرور « في الطباع » بين المفعول الأول « التحول » والمفعول الثاني « خليقة » .

وهو يريد التنبيه إلى أن التحول الذي حسبه خليقة إنما كان في الطباع .

إذن نستطيع أن نقول إن الاعتراض بالجار والمجرور بين المفعول الأول والمفعول الثاني يأتي إما للتأكيد على ما يمثله الجار والمجرور من معانٍ تُثَبِّتُ الفعل لصاحبه ، وإما للتوضيح والتبيين .

الصورة الثانية : الاعتراض بين المفعول الأول والمفعول الثاني بالظرف .

ويجىء ذلك في موضع واحد هو :

لَقَدْ كُنْتُ لِي عَوْنًا عَلَى الدَّهْرِ مَرَّةً      فَمَا لِي أَرَاكَ الْيَوْمَ مُنْثَلِمَ الْحَدِّ (٢١)

إذ اعترض الظرف « اليوم » بين المفعول الأول « الكاف » في « أراك » والمفعول الثاني « منثلم » .

والاعتراض — هنا — يعنى التركيز على الزمان ، كأن الشاعر لم يعهد من سيفه انكسار حده من قبل ، لذا فهو يتعجب من ظهور ذلك الانكسار « اليوم » .

الصورة الثالثة : الاعتراض بين المفعول الأول والمفعول الثاني بالظرف والمضاف إليه والجار والمجرور .

و يمثل هذا في موضع واحد يقول فيه عن مَعَشَرِهِ :

مِنْ كُلِّ مَشْبُوبٍ تَخَالُ لِسَانَهُ      عِنْدَ التَّخَاصُمِ فِي النَّدَى سِنَانًا (٢٢)

فقد اعترض الظرف والمضاف إليه « عند التخاصم » والجار والمجرور « في الندى » بين المفعول الأول « لسان » والمفعول الثاني « سنان » .

والظرف والمضاف إليه يحددان الزمان ، والجار والمجرور يبرزان المكان ، فأنت تحسب لسان الواحد من قومه في وقت التخاصم وفي مجتمع القوم — سنانا

الصورة الرابعة : الاعتراض بين المفعول الأول والمفعول الثاني بجملة حالية :

و يَرِدُ ذلك في موضع واحد فقط هو قوله هاجيا :

صُفِرَ الْوُجُوهُ مِنَ الْأَخْقَادِ ، تَجَسَّبَهُمْ      — وَهَمَّ أَصْحَاءُ — فِي دِرْعٍ مِنَ السَّقَمِ (٢٣)

فاعترض الجملة الحالية « وهم أصحاب » بين المفعول الأول وهو الضمير في « تحسبهم » والمفعول الثاني الجار والمجرور « في درع » أدى إلى ما يشبه المقابلة : فهم أصحاب وأنت تحسبهم مرضى . كما أن اعتراضها يعنى التنبيه إلى أن هذا الظن غير صحيح .

الصورة الخامسة : الاعتراض بين المفعول الأول والمفعول الثاني بالشرط .

و يأتى ذلك فى موضع واحد فقط هو :

فَسَقَى الْحِمَى دَمْعِي إِذَا ضَنَّ الْحَيَا بِجَمَانٍ دَرَّتْهُ سُلَافَةٌ جَامِيَةٌ (٢٤)

إذ تقدم المفعول به الأول « الحمى » ، وتأخر الفاعل « دمع » فى « دمعى » ، وجاء بعدهما الشرط « إذا ضن الحيا بجمان درته » ثم المفعول الثانى « سلافة » .

والشرط — هنا — يُعَلِّقُ الأحداث ، فدموعه لن تسقى وطنه إلا عندما يضمن المطربمائه ، واعتراض الشرط يدل على أهمية المعنى الكامن فيه .

وقد أدى تقدم المفعول الأول وتأخر الفاعل واعتراض الشرط إلى التعقيد وثقل التركيب .

ثانيا : الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية بركنيها « المبتدأ والخبر » .

و يتمثل ذلك فى الاعتراض بين المبتدأ والخبر ، وعدد مواضع هذه الظاهرة ثلثمائة واثنان وثلاثون موضعا ، وعدد صورها إحدى عشرة صورة .

الصورة الأولى : الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالجار والمجرور :

و يرد فى مائتين وخمسة وأربعين موضعا .

ومن أبرز دوافع الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالجار والمجرور الرغبة فى الالتزام بنفس التركيب فى شطرى البيت . أى أن يلجأ الشاعر إلى مثل هذا الاعتراض فى صدر البيت ثم يعود ويلتزم به فى عجزه ، فيؤدى ذلك إلى المقابلة فى تركيب البيت ، و ينتج عنها خلق نغمة موسيقية متميزة تقوم على التماثل التركيبى التام بين صدر البيت وعجزه .

والتقابل قد يكون تاما بين شطرى البيت كما فى قوله :

فَأَجْسَادُنَا فِي مَطَرِحِ الْأَرْضِ هَمْدٌ وَأَرْوَاحُنَا فِي مَسَرِحِ الْجَوِّ رُتَعٌ (٢٥)

و يبدو التقابل السابق على الوجه الآتى :

— الفاء / الواو ، وأجسادنا / أرواحنا ، وفى / فى ، ومطرح / مسرح ، والأرض / الجو ، وهمد / رتع .

ومن هذه المقابلة أن يكون أول صدر البيت وأول عجزه لفظين متضادين كما في قوله :

سَمَاوُهَا بِالْغُصُونِ وَاشْجَعُ وَأَرْضُهَا بِالنَّبَاتِ مُؤْتَزَرَةٌ (٢٦)

فقابل بين «سماؤها» و «أرضها» وهما ضدان ، ثم وزن بين «الغصون» و «النبات» وهما ليسا بضدين ، كما وزن بين «واشجة» و «مؤتزرة» وهما كذلك ليسا بضدين بل يكادان يكونان بمعنى واحد .

وقوله :

فَأَنْجَادُهَا لِلْكَاسِرَاتِ مَعَاقِلُ وَأَغْوَارُهَا لِلْعَاسِلَاتِ مَسَارِحُ (٢٧)

فبين «أنجادها» و «أغوارها» تقابل ضدى ثم تقابل غير ضدى بين «الكاسرات» و «العاسلات» ، وبين «معاقل» و «مسارح» .

وقد تكون المقابلة بين صدر البيت وعجزه دون وجود تطابق تام في البيت .

يقول :

فَخُدُودُهُنَّ مِنَ الدَّمْعِ نَدِيَةٌ وَقُلُوبُهُنَّ مِنَ الْهُمُومِ صَوَادِي (٢٨)

فقابل الخدود بالقلوب ، والدموع بالهموم ، والندى بالصدى ، وكلها مقابلات غير تامة ، بمعنى أن كل لفظين من الألفاظ السابقة لا يتطابقان تطابقاً تاماً في المعجم اللغوى ولكنهما يتقابلان في السياق الشعرى .

وقد تكون المقابلة بين الصدر والعجز مع اشتراك بعض الألفاظ في المدلول ، كما في قوله :

فَأَرَاؤُهُ فِي الْمُشْكِلَاتِ كَوَاكِبُ وَهَمَّائُهُ فِي الْمُفْضِلَاتِ مَنَاصِلُ (٢٩)

فالمشكلات والمعضلات بمعنى واحد .

وقوله :

وَلَهَى عَلَيْكَ مُصَاحِبٌ لِسِيرَتِي وَالْدَّمَغُ فِيكَ مُلَازِمٌ لِيَسَادِي (٣٠)

فمصاحب وملازم يشتركان في البعد الدلالى .

كذلك قد يكون الاعتراض بالجار والمجرور بين المبتدأ والخبر بهدف التحديد وبيان الحالة .

يقول :

نَحْنُ فِي الْحُبِّ سَوَاءٌ كُلُّنَا يَبْكِي لِنُضْنِ (٣١)

فالتساوى بين الشاعر والحمامة في الحب لا في شيء غيره .

كما يأتى الاعتراض بهدف إظهار البعد المكانى كما فى قوله :

أَنَا أَبْكِي مِنْ غَرَامِي وَهُوَ فِي الْفُضْنِ يُغْنِي (٣٢)

يريد إبراز المكان بالجار والمجرور « فى الفصن » ، والتأكيد عليه .

وقد يكون الاعتراض بالجار والمجرور بين المبتدأ المؤخر والخير المقدم .

يقول :

وَلِي مِنَ الْقَوْلِ نَصِيرٌ، إِذَا دَعَوْتُهُ فِي حَاجَةٍ أَوْفَضَا (٣٣)

اعتراض بالجار والمجرور « من القول » بين الخبر المقدم « لى » والمبتدأ المؤخر « نصير » . وإذا كان الجار والمجرور يحدد ، فإن تقديم الخبر — هنا — يأتى بهدف التأكيد .

**الصورة الثانية : الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالظرف .**

و يرد ذلك فى خمسة مواضع .

يقول :

بَلَفْتُ مَذَاكِ مِنْ أَرْبَ قَسِيحِي فَأَنْتِ الْيَوْمَ فِي جَوْ قَسِيحِ (٣٤)

فالظرف « اليوم » المعارض بين المبتدأ « أنت » والخبر « فى جو » يحىء بهدف تحديد الزمان ، واعتراضه يعنى التأكيد على هذا التحديد . والملاحظ فى هذه الظاهرة أن ثلاثة من الظروف الخمسة الواردة جاءت مجردة من الألف واللام « يوما » واقترن اثنان منها بالألف واللام « اليوم » مما يؤكد أن الاعتراض بهذا الظرف يؤكد على التحديد الزمانى للمعنى .

**الصورة الثالثة : الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالظرف والمضاف إليه :**

ويحىء ذلك فى أربعة وثلاثين موضعا .

ويلفت النظر فى الاعتراض بالظرف والمضاف إليه أن وجود هذه الظاهرة فى شطرى البيت يخلق نوعا من الموسيقى تقوم على التشابه فى التركيب بين أجزاء الصدر والعجز ، تماما كما رأينا فى الاعتراض بالجار والمجرور .

وفى إطار هذه الظاهرة قد تكون ثمة مقابلة ضدية بين ظرفى صدر البيت وعجزه ، وأخرى بين المسند فى الصدر ونظيره فى العجز ثم جناس ناقص بين ختام الصدر وختام العجز ، وتجتمع هذه السمات الثلاثة فى بيت واحد ، كما فى قوله :

فَقَلْبِي تَجُتُّ السَّرْدِ كَالنَّارِ لَا فِجْ وَدَمْعِي فَوْقَ السَّخْدِ كَالْمَاءِ سَافِجْ (٣٥)

فبين الطرفين « تحت » و « فوق » تقابل ضدى ، وتقابل آخر بين « النار » و « الماء » ، وكلاهما يقع مسندا ، ثم الجناس الناقص بين « لافح » و « سافح » .

وهذه السمات مجتمعة تُحدث في البيت إيقاعا موسيقيا متميزا .

وقد يكون في البيت مقابلة بين أوله العذر وأول المعجز ، ومقابلة أخرى بين الطرفين ، كما في قوله :

قَالْمُسْفِرُ تَحْتَ الظَّلَالِ رَاتِعَةً وَالظَّيْفُ فَوْقَ الْفُصُونِ مُنْتَشِرَةً (٣٦)

فثمة مقابلة بين العُفر — وهى الظباء والغزلان — والطير ، باعتبار أن العفر من جنس الحيوان الذى يقابل الطير ، ومقابلة أخرى بين الطرفين « تحت » و « فوق » .

وهاتان المقابلتان تخلقان نغمة موسيقية في البيت . وقد يقوم البيت على التشابه في التركيب باستخدام الظرف والمضاف المعترضين بين المبتدأ والخبر في شطرى البيت ، كما في قوله :

قَالْحَاظُنَا بَيْنَ الثُّفُوسِ رَسَائِلُ وَرَيْحَانُنَا بَيْنَ الْكُثُوسِ سَفِيرُ (٣٧)

فالبيت لا يقوم على مقابلات . وفيه مما يلفت النظر — بالإضافة إلى التماثل في التركيب — استخدام ذات الظرف « بين » في الصدر والمعجز . ورغم هذا فالإيقاع الموسيقى ملحوظ .

كذلك يردُّ الاعتراض بالظرف والمضاف إليه بين المبتدأ والخبر للتأكيد إما على المكان وإما على الزمان .

يقول :

وَالْمَاءُ مَا بَيْنَ الْغِيَاضِ سَائِلُ تَحْتُو عَلَى شَطَائِهِ الْغَيَاطِلُ (٣٨)

فالظرف والمضاف إليه « بين الغياض » يحددان البعد المكانى للحدث واعتراضهما يعنى التأكيد عليه . و « ما » الواقعة قبل الظرف زائدة .

ويقول :

فَزِعْتُ إِلَى الدُّمُوعِ ، فَلَمْ تُجِبْنِي وَفَقْدُ الدَّمْعِ عِنْدَ الْحُزْنِ دَاءُ (٣٩)

وفيه تنبيه إلى البعد الزمانى وتأكيد عليه بالظرف والمضاف إليه « عند الحزن » .

الصورة الرابعة : الاعتراض بين المبتدأ والخبر بـ « لا » النافية للجنس واسمها : ويمثل هذه الصورة موضعان .

يقول :

نَارَحَمَتِكَ يَهُودُ وَاخْتَلَفْتُ فِيكَ لَكَ النَّصَارَى ، فَأَنْتَ — لَأَشْكُ — بَغْلُ (٤٠)



ففى الجملة المعترضة : « لَأَشْكُ » : « لا » نافية للجنس ، و « شك » اسم لا ، مبنى على الفتح فى محل نصب ، وخبرها محذوف ، والتقدير لا شك موجود . والجملة المعترضة بين المبتدأ وخبره لا محل لها من الإعراب .

والاعتراض — هنا — يأتى بهدف التأكيد على المعنى الذى تبرزه الجملة المكونة من المبتدأ والخبر « أنت بغل » فهو ينفى الشك عما تحمله من معنى .

الصورة الخامسة : الاعتراض بين المبتدأ والخبر بجملة نداء :

ويرد ذلك فى ستة مواضع .

يقول :

أَنَا يَادَهُرُ عَالِمٌ بِمَصِيرِي      فِيكَ ، لَكِنِّى جَمُوحُ الْعِثَانِ (١١)

اعترضت جملة النداء « يادهر » بين المبتدأ والخبر « أنا عالم » .

والاعتراض بالنداء يعنى أمرين :

الأول : أنه يخص بالمعنى من يناديه دون غيره .

والآخر : أن هذا النداء يفيد استحضار المنادى .

الصورة السادسة : الاعتراض بين المبتدأ والخبر بجملة قسم :

ويجىء ذلك فى ثمانية مواضع .

يقول :

هُمْ — لَعَمْرِي — أَذَلُّ مِنْ قَدَمِ النَّفْرِ      لَنُفُوساً ، وَالنَّفْلُ مِنْهُمْ أَجَلٌ (١٢)

إذ اعترض القسم « لعمري » بين المبتدأ والخبر « هم أذل » واللام — فى لعمري — لام الابتداء ، وعمر : مبتدأ ، وخبره محذوف وجوبا والتقدير : لعمري قسم .

والقسم المعترض فى هذه الظاهرة يأتى بهدف تأكيد المعنى وتقويته .

الصورة السابعة : الاعتراض بين المبتدأ والخبر بجملة حالية :

ويأتى ذلك فى ستة مواضع .

يقول :

فَإِنْ يَكُنْ سَاءَ هُمْ فَضِلِّى ، فَلَا عَجَبٌ      فَالْشَّمْسُ — وَهِيَ ضِيَاءٌ — آفَةُ الْمُقَلِّ (١٣)

فالجملـة الحالـية « وهـى ضـياء » المـعـترضة بـين المـبتـدأ وخـبره تـؤدـى دوراً هاماً فـى السـياق ، بـحـيـث إن حـذفـها يـخـلّ بـالمـعـنى ، فـلـو قـال : « فالشـمـس آفة المـقـل » فـحـسب ، لـكـان ذلـك قـلباً لـحـقـائق الطـبـيعة ، فـاعـتـراض الجـمـلـة الحالـية — هـنا — يأتـى لـلتـنـبيه إـلى المـعـنى الذـى تـبرـزه .

وقـد تـؤدـى الجـمـلـة الحالـية دور المـنـبه إـلى أمـر ما ، كـما فـى قـوله :

وَهَاكُهَا تُخَفُّةٌ مِنِّي وَإِنْ صَفُرْتُ      أَفَالِدُرُّوهُوَ صَفِيرٌ حَلَى أَجْيَادٍ (٤٤)  
يـريد أن الـدر حـلـى أجـيـاد رـغم صـغـره .

وقـد يـكـون المـعـنى الذـى تـبرـزه الجـمـلـة الحالـية ذا أهـمـية كـبرى فـى السـياق بـحـيـث يـضـيـف إـلى المـعـنى المـتمـثـل فـى المـبتـدأ وخـبره مـعـانى جـديـدة ذات تـأثـير .

يـقـول :

وَمَا أَنَا — وَالْدُنْيَا نَعِيمٌ وَلَذَّةٌ —      بِذِي تَرَفٍ تَخُوعُ عَلَيْهِ الْمَضَاجِعُ (٤٥)  
فـهـو لـيس بـذـى تـرف ..... مـع وـجـود دـنـيا النـعـيم والـلـذة ، فـبـين حالـه وحـال الدـنـيا تـناقـض .

الصـورة الثـامـنة : الـاعـتـراض بـين المـبتـدأ والخـبر بـجـمـلـة اسـتـفـهـامـية :  
ويأتى فـى مـوضـع وـاحـد هـو :

لَأَنْتِ — وَأَيُّ النَّاسِ أَنْتِ — خَبِيرَةٌ  
إِلى وَلَوْ عَدَّتْ قُلُوبِي بِالصُّدُ (٤٦)  
فـالجـمـلـة الاسـتـفـهـامـية المـعـترضة « وأى النـاس أنت ؟ » — وهـى جـمـلـة اسـمـية مـكوـنة مـن مـبتـدأ وخـبر —  
« الفـرض مـنـها التـعـظـيم والتـفـخـيم » (٤٧) .

الصـورة التـاسـعة الـاعـتـراض بـين المـبتـدأ والخـبر بـالشـرط :

ويجـىء ذلـك فـى وـاحـد وعـشـرين مـوضـعا .

ويـلـفـت النـظـر فـى هـذه الظـاهـرة أن أـحـد عـشـر بـيـتا مـن عـدد أـبـيـاتـها — أى نـصـف عـددـها تـقـريـباً — يـردُّ فـى الحـكـمة ، وأن الـاثـنـى عـشـر بـيـتا الباقـية تـأتى فـى الوـصف والفـخـر والغـزل .  
ومـثـال الحـكـمة قـوله :

فَالْعَثْبُ إِنْ جَا زَحَدَ الْعَدْلِ مَقْطَعَةٌ      وَالنُّصْحُ مَالِمٌ يَكُنْ فِي السَّرِّ تَقْرِيعٌ (٤٨)

نـلـحـظ أن الـاعـتـراض بـالشـرط — هـنا — يـفـيد التـعـليـق والتـقيـيد ، فـالـعـثـب مـقـطـعة إـن جـاز حـدَّ العـدل ، والنـصـح تـقـريـع مـالـم يـكـن فـى السـر ، كـما نـلـحـظ تـشـابـهـا فـى التـركـيب بـين صـدر البـيـت وعـجـزـه ،

فالمبتدأ يرد في أول الصدر « العتب » ، وفي أول العجز « النصح » والخبر يأتي في ختام الصدر « مقطعة » وفي ختام العجز « تقرع » وهذا التشابه في التركيب جلب إلى البيت موسيقى صارت مناسبة لغرض الحكمة .

و يقول في الوصف والغزل :

كَأَنَّمَا بَيْنَ جَفْنَيْهَا إِذَا نَظَرْتُ « هَاروْتُ » يعبثُ بالألْبَابِ وَالْفِكَرِ (٤٩)  
فالشرط يقيد و يعلّق . أى أن سحر عينيها لا يظهر إلا إذا نظرت .

وقد يأتي الشرط للشك ، كما في قوله :

وَكَيفَ تَلَدُّ بَعْدَ الشَّيْبِ نَفْسِي وَفِي اللَّذَاتِ إِنْ سَتَحَتْ عَذَابِي (٥٠)  
فاستخدام أداة الشرط « (إن) » في قوله « (إن سحت) » أفاد الشك والتقليل ، أى الشك في ظهور هذه اللذات .

الصورة العاشرة : الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالاستثناء :

و يأتي في ثلاثة مواضع كلها في الحكمة ، منها سياقان بمعنى واحد يقول :

قَدْ ذُكِرَ يَا نَفْسُ ، فَالْتَّصَبِّرْ إِلَّا فِي لِقَاءِ الْحُرُوبِ غُبْنٌ وَجَهْلٌ (٥١)  
و يقول :

ضَلَّ قَوْمٌ تَوَهَّمُوا الصَّبْرَ حِلْمًا وَهَوَ - إِلَّا لَدَى الْكَرِيهَةِ - ذَامٌ (٥٢)  
فالاستثناء - في الموضعين - يستثنى الصبر في الحروب من الحُكْم ؛ فالصبر عيب ونقص إلا في الحرب ، فهو فيها محمود ، ويتضح ذلك أيضا في الموضع الثالث حيث يقول :

كُلُّ صَغْبٍ سِوَى الْمَذَلَّةِ سَهْلٌ وَحَيَاةُ الْكَرِيمِ فِي الضَّنِيمِ قَتْلٌ (٥٣)  
فكل الصعوبات تهون إلا الذل والهوان .

ويلاحظ أن كل موضع من المواضع الثلاثة المكون من المبتدأ والاستثناء والخبر يصلح أن يكون حكمة .

الصورة الحادية عشرة : الاعتراض بين الخبر المقدم والمبتدأ المؤخر :

و يتمثل في موضع واحد فقط هو :

ذَكَّرْنَا بِهِ مَا قَدْ مَضَى مِنْ ذُنُوبِنَا وَفِي النَّاسِ - إِنْ لَمْ يَرْحَمِ اللَّهُ - عُقْلٌ (٥٤)

فشمة تعليق بجملة « إن لم يرحم الله » التي تعترض بين الخبر المقدم « في الناس » والمبتدأ المؤخر « عُقْلُ » والجملة الاعتراضية — هنا — تقيّد المعنى وتعلّقه .

ثالثا : الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية المنسوخة بأنّ أو إحدى أخواتها .  
ويرد ذلك في مائة وستة وعشرين موضعا ، واستخدم فيها إنّ ، وأنّ ، وكأنّ ، ولكنّ ، ولعلّ : أى كانت إنّ وكل أخواتها ممثلة في صور هذا الاعتراض التي تنوعت وبلغ عددها عشر صور ، كانت كما يلي :

الصورة الأولى : الاعتراض بين الاسم والخبر بجار ومجرور :

وقد استُخدم في هذه الصورة خمس أدوات هي بحسب شيوعها : « إنّ » ووردت في خمسة وثلاثين موضعا ، و « أنّ » و « كأن » وترد كل منهما في ستة عشر موضعا ، ثم « لكنّ » في خمسة مواضع ، وأخيرا « لئن » وتأتى في موضعين .

واعترض الجار والمجرور بين اسم « إنّ » وخبرها يأتى لتحديد المكان ، كما في قوله :  
إِنَّ ابْنَ آدَمَ فِي الدُّنْيَا عَلَى خَطَرٍ لَا يَسْتَقِيمُ لَهُ قَضَا وَمُنْهَاجٌ (٥٥)  
فالخطر في الدنيا فحسب . ويلاحظ أن الخبر — هنا — جار ومجرور « على خطر » . كما يرد الاعتراض بهدف تحديد الشخص ، وقد يكون هذا الشخص الشاعر ذاته ، كما في قوله :

فَإِنْ أَنَا لَمْ أَكُنْ صَدِيقًا ، فَإِنِّي لَنَفْسِي صَدِيقٌ لَا تَخِيْسُ عُهُودُهُ (٥٦)  
يقصر صداقته على نفسه ، أى هو صديق لنفسه لا لغيره .  
وقد يكون غير الشاعر ، كما في قوله :

فَقَالَ أَتَيْدُ قَبْلَ الصَّيَالِ ، وَلَا تَكُنْ لِنَفْسِكَ حَرْبًا ، إِنِّي لَكَ نَاصِحٌ (٥٧)  
فالنصح لمن يخاطبه لا لأحد غيره .

ويأتى الاعتراض بالجار والمجرور للتخصيص كما في قوله :

فَإِنْ يَكُنْ شُوءَ رَأْيٍ ، أَوْ مَلَالٌ هَوَى  
فَإِنْ كُنْتُمُوهُمَا فِي الْقُبْحِ سَيِّئَانِ (٥٨)  
فالأمران يتماثلان في القبح فحسب .

ويلاحظ أن الاعتراض في الأحوال السابقة فيه — بالإضافة إلى ما ذكر في كل حالة — تأكيد على الجار والمجرور .

وثمة تشابه بين حالات الاعتراض عندما تستخدم «إنَّ» ونظائرها مع الأداة «أَنَّ» ، فتحديد المكان يظهر في قوله :

بَنَى صَاحِبِي .....  
وَلَمْ يَكْ مَبْكَاهُ لِيَخَوْفٌ ، وَأَنَّمَا .....  
تَوَهَّمُ أَنِّي فِي الْكَرِيهَةِ طَائِحٌ (٥٩)

فالجار والمجرور « في الكريهة » يفيدان تحديد المكان .

وتحديد الأشخاص يظهر في قوله :

يَوَدُّ الْفَتَى مَا لَا يَكُونُ ظَمَاعَةً .....  
وَلَمْ يَذَرِ أَنَّ الدَّهْرَ بِالنَّاسِ قَلْبٌ (٦٠)

فاحتيال الدهر مقصور على الناس .

والتخصيص يتضح في قوله :

كَذَلِكَ ، مَا كُنَّا لِنَكْفُرَ صُنْعَهُ .....  
عَلَى أَنَّ بَعْضَ النَّاسِ بِالشَّرِّ أَكْلَفٌ (٦١)

فكلف الناس إنما هو بالشر فحسب .

وفي كل الحالات السابقة نلاحظ تأكيداً على الجار والمجرور .

— أما « كَأَنَّ » فإن الاعتراض بين اسمها وخبرها يأتي لإظهار البعد المكاني ، وهي في هذا تشابه مع « إِنَّ » و « أَنَّ » .  
يقول :

كَأَنَّ اهْتِرَازَ الْقُرْطِ فِي صَفْحٍ جَيِّدًا .....  
سَنَا كَوَكَبٍ فِي مَطْلَعِ الْفَجْرِ لَا نَحْ (٦٢)

يريد أن ينبه إلى أن مكان القرط في صفح جيدها .

وقد يؤدي الجار والمجرور — بالإضافة إلى الإشارة إلى المكان — إلى إثراء المعنى ، كما في قوله :

لَهُ نَعْرَاتٌ بِالْفَلَاةِ كَأَنَّهَا .....  
عَلَى عُذَّاءِ الدَّارِ جَلْبَجَلَةُ الرَّعْدِ (٦٣)

فلاعتراض — هنا — بين أن صياح الأسد كان قويا وشديدا .

ويعترض الجار والمجرور للتركيز على بيان السبب ، كما في قوله :

وَرُبَّ يَوْمٍ .....  
.....

تَرَى بِهِ الْقَوْمَ صَرَغَى لَا حَرَكَ بِهِنَّ .....  
كَأَنَّهُمْ مِنْ عَتِيقِ الْخَمْرِ قَدْ سَقَطُوا (٦٤)

فقوله « من عتيق الخمر » يعنى بسبب الخمر المعتقة .



— وتأتى بعد ذلك «لَكِنَّ» التى تَرِدُ فى خمسة مواضع فقط وبين اسمها وخبرها اعتراض بالجار والمجرور.

أما الاعتراض — هنا — فهو لكانه المعترض ومنزلته ، أى أنه يتقدم لأهميته ، كما فى قوله :

عَدَوْتُ سَلِيمًا فِي نَعِيمٍ وَغَبْطَةٍ وَلَكِنَّ قَلْبِي بِالْغَرَامِ جَرِيحٌ (٦٥)  
إذ اعتراض الجار والمجرور «بالغرام» بين اسم لكن وخبرها لِمَا للاسم المجرور «الغرام» من أهمية ومنزلة .  
ويقول :

وَمَا كُنْتُ لَوْلَا الْحُبِّ أَخْضَعُ لِلَّتِي تُسِيءُ ، وَلَكِنَّ الْفَتَى لِلْهَوَى عَبْدٌ (٦٦)  
— أما لَيْتَ فهى تجيء فى موضعين وبين اسمها وخبرها جار ومجرور يعترضان ، والاعتراض معها يأتى بغرض تحديد التمنى ، وهو المعنى الذى تفيد «ليت» .  
يقول :

يَا لَيْتَنِي فِي السَّلَكِ حَرْفٌ سَرَى أَوْ رِيشَةٌ بَيْنَ خَوَافِي الْحَمَامِ (٦٧)  
فالجار والمجرور «فى السلك» أى فى سلك «التلغراف» — بمثابة تحديد لماهية الحرف الذى يقصده الشاعر ، وهما — فى النهاية — يسهمان فى اكتمال معنى التمنى .  
ويقول :

لَيْتَ الشَّبَابَ لَنَا يَنْعُودُ بِطَيْبِهِ وَمَنْ السَّفَاهِ طَلَابُ عُمْرٍ قَدْ مَضَى (٦٨)  
فثمة تخصيص لعودة الشباب وتحديد لها بالجار والمجرور «لنا» .

الصورة الثانية : الاعتراض بين الاسم والخبر بجار ومجرور وحال :

ويمثل هذه الصورة موضع واحد فقط هو :

يَمْشِي الْفَتَى تَيْهًا .....  
كَأَنَّهُ فِي كِبَرِهِ سَادِرًا ..... سَفِينَةً فِي لُجَّةٍ مَآخِرَةٍ (٦٩)

فالجار والمجرور «فى كبره» والحال «سادرا» يبرزان وجه الشبه بين المشبه «الفتى» والمشبه به «السفينة» ، كما يسهمان فى إيضاح حال الفتى وهيئته .

الصورة الثالثة : الاعتراض بين الاسم والخبر بالظرف :

ويرد فى موضع واحد فقط هو :

وَكَاَنَّ قَلْبِي رَاشِدًا لَكِنَّهُ الْيَوْمَ غَوَى (٧٠)

فالاعتراض بالظرف « اليوم » يعنى التركيز على زمان الحدث ، كأنه لم يرق قلبه غاوا يا أبدا من قبل ، أو أن هذا الغى ليس صفة من صفات قلبه ، لذا فهو يتعجب من تبدل حاله .

**الصورة الرابعة : الاعتراض بين الاسم والخبر بالظرف والمضاف إليه :**

ويأتى ذلك فى خمسة عشر موضعا .

وثمة تشابه بين هذه الصورة وظاهرة الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالظرف والمضاف إليه فى مضى جوانبها ، على أن الأولى تتسم بأمرين :

**الأول :** وجود الحروف الناسخة الداخلة على المبتدأ والخبر ، وعددها — هنا — أربعة فقط ، هى من حيث الشيوخ :

« كَأَنَّ » وتَرِدُ فى سبعة مواضع ، و « إِنَّ » وتأتى فى خمسة ، و « أَنَّ » وتجىء فى موضعين ، ثم « لَكِنَّ » فى موضع واحد .

**والآخر :** أن تكرار الظرف والمضاف إليه المعترضين فى عَجْز البيت — بعد ورودهما فى صدره — لم يَحْدُث إطلاقا فى هذه الصورة ، وهذا التكرار كان أحد سمات ظاهرة الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالظرف والمضاف إليه .

أما التشابه بينهما فيتمثل فى أن الاعتراض — هنا — يأتى للتأكيد إما على المكان ، وإما على الزمان اللذين يبرزهما الظرف والمضاف إليه .

فالتأكيد على المكان يظهر فى قوله :

أَفْذَاكَ ، أَمْ ضِرْعَامُ خَيْسٌ مُذْهِسٌ .....  
أَمْ أَرْقَشٌ مَجْرَشٌ يَسِيلُ كَأَنَّهُ بَيْنَ الْخَمَائِلِ جَذُولٌ دَفَّاقٌ (٧١)

اذ يبرز الصورة و يوضحها الظرف والمضاف إليه « بين الخمائل » .

أما التأكيد على الزمان فنراه فى قوله :

لَمْ أَلْقَ مِنْ بَعْدِكُمْ يَوْمًا أُسْرِبُهُ كَأَنَّ كُلَّ سُورٍ بَعْدَكُمْ حَزَنٌ (٧٢)

يريد التأكيد على أن تحول السور إلى ما يشبه الحزن إنما كان بعد فراق أحبائه عنه ، ..

**الصورة الخامسة : الاعتراض بين الاسم والخبر بجمله كاملة :**

أَلَا لَيْتَ هَاتِيكَ اللَّيَالِي وَقَدْ مَضَتْ تَعُودُ ، وَذَاكَ الْعَيْشُ يَنَاقِ عَلَى قَدَرٍ (٧٣)

إذا عترضت الجملة الفعلية المؤكدة بـ « قد » بين اسم ليت وخبرها « هاتيك الليالي تعود » .

والاعتراض — هنا — يأتي للإشارة إلى أن هذه الليالي قد مضت بالفعل ، لذا فهو يتمنى عودتها بعد أن يتقن من ذهابها . واستخدام الحرف « قد » الذي يتصدر الجملة المعترضة يؤكد المعنى .

#### الصورة السادسة : الاعتراض بين الاسم والخبر بجملة نداء :

ويأتي في موضع واحد فقط هو :

لَكَ الْحَمْدُ ، إِنَّ الْخَيْرَ مِنْكَ ، وَأَنْتَنِي  
لِصُّنْعِكَ يَا رَبَّ السَّمَوَاتِ شَاكِرٌ (٧٤)

وتتشابه تلك الصورة وظاهرة الاعتراض بين المبتدأ والخبر بجملة نداء تشابها يكاد تاما ، إذا لانجد بينهما إلا فرقا واحدا يتمثل في وجود الحرف الناسخ « إِنَّ » الذي يؤكد المعنى . فالاعتراض بالنداء يحقق أمرين :

الأول : تخصيص المنادى دون غيره بالكلام .  
الآخر : استحضار المنادى وتخيل مخاطبته .

#### الصورة السابعة : الاعتراض بين الاسم والخبر بجملة حالية :

ويجيء في أحد عشر موضعا .

واستخدم — في هذه الصورة — حرفان فقط من الحروف الناسخة هما : « كَأَنَّ » وتأتي في ثمانية مواضع ، و « إِنَّ » في ثلاثة مواضع .

ويلفت النظر هنا — أن جميع المواضع التي وردت فيها « كَأَنَّ » كانت في الوصف مثل وصف الخمر ، والليل ، والشمس ، والمطر ، والنجم ، أما المواضع التي جاءت فيها « إِنَّ » فجاء اثنان منها في الحكمة ، وجاء الثالث في وصف حزنه على فراق أحبائه .

أما مرجع هذا كله فيعود إلى مايلي :

أولا : أن ورود « كَأَنَّ » في الوصف يعود إلى دلالة هذه الأداة على التشبيه ، لذلك فهي تتيح لمستخدمها إمكانيات من نوع ما لا توجد في نظائرها من الحروف الناسخة :

ويلاحظ في إطار المواضع الثمانية التي وردت فيها « كَأَنَّ » أنَّ ثمة ألفاظا كثيرة ، مستوحاة من مظاهر الطبيعة ، تستخدم في سياق الجملة المعترضة مثل : « الظل » ، و « الريح » و « الجو » و « الفجر » ...

ثانيا : أن اسم « كَأَنَّ » في المواضع الثمانية — وهو المشبه — كان أحد مظاهر الطبيعة ، إذا كان كما يلي :

كَأَنَّ سَنَا الْكَاسَاتِ ...	(٧٥) .....
كَأَنَّ أَنْجُمَهُ .....	.. أى أنجم الليل (٧٦)
كَأَنَّ صَحَافَ الثُّورِ .....	(٧٧) .....
كَأَنَّ صَحَافَ الزَّهْرِ .....	(٧٨) .....
كَأَنَّ شُعَاعَ الشَّمْسِ .....	(٧٩) .....
كَأَنَّهَا .....	.. أى كأن الليل (٨٠)
كَأَنَّهَا .....	.. أى كأن الأمطار (٨١)
كَأَنَّ نَجْمَ الثُّرَيَّا .....	(٨٢) .....

وتعنى هاتان الملاحظتان أن هناك علاقة وثيقة بين « كَأَنَّ » واستخدامها في الوصف ، وأن هذا الوصف مرتبط — أساسا — بالطبيعة ومظاهرها .

ثالثا : أن الموضعين اللذين وردا في الحكمة باستخدام « إِنَّ » كانا متوافقين تماما مع طبيعة هذه الأداة التي تفيد التوكيد ، وهو ما تحتاجه الحكمة لتقوية معناها . أما الموضع الثالث الذي جاءت فيه « إِنَّ » في الوصف فكان في وصف ما يعانته من حزن بعد فراق أحبائه . يقول عن الليل باستخدام « كَأَنَّ » :—

كَأَنَّ أَنْجُمَهُ وَالْجَوْ مُعْتَكِرٌ غَيْدٌ بِأُخْبِيَةٍ يَنْظُرْنَ مِنْ فُرَجٍ (٨٣)

فنلاحظ أن المشبه « أنجم الليل » والجملة الاعتراضية « الجو معتكر » مستوحيان من الطبيعة .

أما اعتراض الجملة الحالية — بركنيها المبتدأ والخبر — فيعنى التركيز على المعنى الذي تبرزه هذه الجملة . ومن هنا يبدو التشابه بين هذه الصورة وظاهرة الاعتراض بين المبتدأ والخبر بجملة الحالية .

ويقول :

كَأَنَّهَا وَصَدِيعُ الْفَجْرِ يَصْدَعُهَا مِنْ جَانِبٍ أَذْهَمَ قَدْ مَسَّهُ نَبْطٌ (٨٤)

و ينطبق على هذا البيت ما قلناه عن سابقه .

أما استخدام «إنَّ» في الحكمة فنراه في قوله :

إِنَّ النَّيْمَةَ وَالْأَفْوَاهُ تُضْرِقُهَا نَارٌ مُحَرَّقَةٌ لَيْسَتْ لَهَا شَعْلٌ (٨٥)

فالجمله الحالية «والأفواه تُضرمها» تساعد على بث الحركة في البيت ، كما أن استخدام الفعل المضارع «تُضرم» يوحي بالاستمرار.

وأما ورود «إنَّ» في وصف حزنه فكان في البيت التالي :

إِنَّ قَلْبِي - وَهَوَّ الْأَبْي - دَهَشْتُ فُرْقَةً صَيَّرْتُ نَهْباً مُشَاعاً (٨٦)

قرغم أنه يصف حزنه إلا أنَّ استخدام «إنَّ» في أول صدر البيت يؤكد المعنى . وثمة مفارقة بين المعنى الذى تبرزه الجملة المؤكدة المكونة من إنَّ واسمها وخبرها ، والآخر الكامن في الجملة المعترضة ، فالفراق قد جعل قلبه كالشيء المنهوب المشاع ... رغم أنه - أى قلبه - قوى أبى . وهنا أيضا يبدو التشابه مع ظاهرة الاعتراض بين المبتدأ والخبر بجملة حالية في بعض الجوانب .

الصورة الثامنة : الاعتراض بين الاسم والخبر بالشرط :

و يَرِدُ في واحد وعشرين موضعاً .

وتنقسم هذه الصورة قسمين :

الأول : الاعتراض بالشرط ذى الجواب :

وعدد مواضعه تسعة مواضع .

وفيه يمثل ما قبل جملة الشرط وما بعدها جملة الجواب ، ويمكن تصور هذا كما يلي :  
بعض جملة الجواب + جملة الشرط + بقية جملة الجواب .  
يقول :

وَيَجْزِي قَلْبِي لِلصُّدُودِ ، وَأَتْنِي لَدَى الْبَاسِ إِنَّ طَاشَ الْكَمَى صَبُورٌ (٨٧)

وبتعديل التركيب تصبح صورته :

إن طاش الكمى ، فإننى صبور .

أو : فإننى صبور ، إن طاش الكمى .

أما توسط جملة الشرط بين جزئى جملة الجواب فيدل على أمرين :

الأول : تعليق الحدث الذى تبرزه الجملة المكونة من الحرف الناسخ واسمه وخبره على حدوث المعنى المتمثل في جملة الشرط ، أى أن الجملة المعترضة هنا هى المقيد لمعنى الجملة المنسوخة وهى جملة الجواب .



الثانى : أن وجود بعض جملة الجواب قبل جملة الشرط وبعدها دليل على أن كليهما على درجة واحدة من الأهمية (٨٨) .

أما القسم الآخر من هذه الصورة فهو الاعتراض بالشرط المستغنى عن الجواب .

ونجىء هذا فى اثنى عشر موضعاً :

يقول :

إِن الْحَيَاةَ — وَإِنْ طَالَتْ — إِلَى أَمَدٍ وَالذَّهْرُ قُرْحَانٌ ، لَا يُبْقَى وَلَا يَذَرُ (٨٩)

فالشرط هنا لا يحتاج إلى جواب . ويمكن أن نتصور التركيب السابق كما يلى : إن الحياة إلى أمد ، وإن طالت . أى هى إلى أمد مع طولها ، أو حتى وإن طالت .

ودليل عدم احتياج هذا الشرط المعترض إلى جواب أنه يمكن حذفه دون إخلال بالمعنى

فنقول :

إن الحياة إلى أمد .

وبذلك يظهر الفرق بين هذا الشرط ونظيره السابق ؛ فالأول إذا حذف يختل المعنى و يتأثر ، لأنه يعلّق الحدث ، أما هنا فحذف الشرط لا يغير المعنى لأنه لا يعلّق الحدث .

أما السمة البارزة فى هذا القسم من الصورة فهى أن الشرط المعترض يناقض معنى جملة الجواب المنسوخة ، كما فى قوله :

وَأَنى وَإِنْ كُنْتُ الْمَسَالِمَ فِى الْهَوَى لَذَوْتِ تَدْرَأُ فِى النَّائِبَاتِ خَصِيمُ (٩٠)

فشمة تناقض شكلية بين المسالمة فى الهوى والقوة عند الكوارث ، وهذا التناقض الشكلى يزيد المعنى ثراءً ، فهو أبى فى المصائب رغم أنه مسالم فى الحب .

وهناك سمة أخرى فى هذا القسم من الصورة وتتمثل فى أن كلا من الجملة المنسوخة والشرط المعترض يكون معنى قائماً بذاته بحيث يمكن إطلاق أى منهما دون تعليقه بالآخر أو ربطه به فنقول بلسان الشاعر : إئنّى لذوت تدرأ فى النائبات خصيم . وكنت المسالم فى الهوى .

أما من حيث الأهمية ، فإن المعنى المتمثل فى الجملة المنسوخة هو الأهم لدى الشاعر من المعنى الذى يبرزه الشرط المعترض . ويدل على هذا أمران : وجود « إن » التى تؤكد الجملة ، ووجود « اللام » التى تؤكد الخبر ، وذلك فى قوله : « إئنّى لذوت تدرأ » .

الصورة التاسعة : الاعتراض بين الاسم والخبر بالاستثناء :

و يأتي في موضع واحد فقط هو :

فَاخْذِرِ النَّاسَ مَا اسْتَقْطَعْتَ ؛ فَإِنَّكَ سَاسَ إِلَّا أَقَلَّهُمْ أَغْدَاءُ (١١)

وتتشابه هذه الصورة وظاهرة الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالاستثناء من حيث إن ورود الاعتراض بالاستثناء بين ركني الجملة الاسمية سواء أكانت منسوخة أم غير منسوخة إنما يكون في الحكمة .

الصورة العاشرة : الاعتراض بين الاسم المقدم والخبر المؤخر بجملة حالية :

و يرد هذا في موضع واحد فقط هو :

فَلَيْتَ لِي وَدَوَاعِي النَّفْسِ كَاذِبَةٌ خِلَاءَ يَكُونُ سُرُورَ الْعَيْنِ وَالْأُذُنِ (١٢)

تقدم الخبر « لي » ليخص ذاته بالشئ المتمنى . ثم اعترضت الجملة الحالية « ودواعي النفس كاذبة » لبيان أن ما يتمناه هو من الأمنى التي يصعب تحقيقها ، فلا اعتراض يؤكد على إيمانه بصعوبة تحقيق ما يتمنى .

رابعا : الاعتراض بين النعت والمنعوت :

و يأتي في خمس صور :

الصورة الأولى : الاعتراض بـ « لا » النافية للجنس واسمها :

و يرد في موضع واحد هو :—

وَقُلْتُ لَهُمْ كَفُّوا عَنِ الشَّرِّ تَغْتُمُوا فَلَيْشَرَّ يَوْمٌ — لَا مَحَالَةَ — مَا حَقَّ (١٣)

والاعتراض بقوله « لا محالة » المكون من « لا » النافية للجنس ، واسمها « محالة » وهو مبني على الفتح في محل نصب ، وخبرها محذوف ، والتقدير : لا محالة موجودة ، هذا الاعتراض بين المنعوت « يوم » والنعت « ما حق » يعني إزالة أى شك في إلصاق صفة المتحقق أى الهلاك التي يتصف بها « يوم الشر » .

## الصورة الثانية : الاعتراض بجملة دعائية :

و يظهر في موضع واحد هو :

إِلَى اللَّهِ أَشْكُو طُولَ لَيْلِي وَجَارَةً .....  
لَهَا صَبِيَةٌ لَا بَارَكَ اللَّهُ فِيهِمْ قَبَاحُ الْبُؤَاصِي، لَا يَتَمَنَّ عَلَى حَالٍ (١٤)

والجملة الدعائية المعترضة تدل على أن الشاعر عندما ذكّر هؤلاء الصبية لم يستطع أن يخفى مشاعره تجاههم فدعا عليهم بهذا الدعاء ، ثم أتى بعد ذلك بالنعته . فالجملة الدعائية تجيء بهدف إظهار الشاعر .

## الصورة الثالثة : الاعتراض بجملتين كاملتين :

ويجىء في موضعين اثنين ، يقول في أحدهما :

يَا وَبِئْسَ نَفْسِي مِنْ هَوَى شَادِنٍ غَازَلَ قَلْبِي لَحْظَةً فَأَنْهَيْتُكَ (١٥)  
ذِي نَظَرَةٍ كَالسَّخْرِ، لَوْ صَادَقَتْ غَمَزْتُهَا لَيْتَ وَغَى مَا لَقَّكَ (١٦)

وبين النعت والمنعوت جملتان كاملتان :

الأولى : « غازل قلبى لحظة » المكونة من الفعل الماضى « غازل » والمفعول به المقدم والضمير « قلبى » والفاعل والضمير « لحظة » .

والأخرى : جملة « فأنهتكَ » المكونة من الفعل الماضى والفاعل المستتر .

و يُلاحظ أن الجملتين المعترضتين فعليتان .

والاعتراض بهاتين الجملتين — هنا — هدفه التنبيه إلى ما حدث من هذا الشادن .

ويقول في الموضع الآخر :

وَتَرَفَّقِي بِمُتَيْمٍ عُلِقْتُ بِهِ أَنْارُ الصَّبَابَةِ فَهَوَذَا كَى الْأَضْلَعِ  
طَرِبَ الْفُرَادِ، يَكَاذُ يَحْمِلُهُ الْهَوَى شَوْقاً إِلَيْكَ مَعَ الْبُرُوقِ اللَّمَعِ (١٧)

وبين المنعوت « متيم » والنعت « طرب » تقع جملتان كاملتان :

الأولى : « علقت نار الصبابة » وهى جملة فعلية .

والأخرى : « فهوذا كى الأضلع » وهى جملة اسمية .

والاعتراض — هنا — يأتى بغرض بيان ما أصاب هذا « المتيم » .

## الصورة الرابعة : الاعتراض بالشرط والقسم معا :

ويمثله موضع واحد فقط هو :

لَا تَحْسَبَنَّ الْهَوَى سَهْلًا ، فَأَيْسَرُهُ      خَظَبٌ - لَعَمْرُكَ لَوْ مَيَّزْتَهُ - جَلَلُ (١٨)  
فبين المنعوت « خطب » والنعت « جلل » اعترض القسم « لعمرك » والشرط « لو ميزته » .  
والقسم « لعمرك » وهو بمعنى « وحياتك » ، فيه اللام لام الابتداء ، وعمر : مبتدأ ، وخبره محذوف  
وجوبا ، وعمر مضاف وضمير المخاطب مضاف إليه ، هذا القسم المعترض يأتي لتأكيد المعنى .  
أما الشرط « لو ميزته » فيجىء للتعليق أى تعليق الوقوف على أمر هذا الخطب الجلل بمعرفته  
وإدراك حقيقته .

## الصورة الخامسة : الاعتراض بعدة تراكيب :

يقول :

وَمَغْنٍ إِذَا شَدَا خِلْتُ أَنَّ إِلَهَ      أَرْضٍ ظَلَّتْ تَدُورُ بِالْفَلَوَاتِ (١٩)  
مَلِكٌ السَّمْعِ وَالْفُؤَادِ بِلَحْنِ      يَفْتِنُ الْغَيْدَ دَاخِلَ الْحُجَرَاتِ  
يَبْعَثُ الصَّوْتِ مُرْسَلًا ، فَإِذَا مَا      غَصَّ مِثْلُهُ اشْتَدَّ أَرْبَابُ اللَّهِاءِ  
غَرْدٍ يُبْطِلُ الْحَدِيثَ ، وَيُنْسِي      رَبَّةَ الْحُزْنِ لَوْعَةَ الذُّكُرَاتِ

إذا اعترض بين المنعوت « مغن » و النعت « غرد » التراكيب التالية :

— التركيب الشرطى « إذ شدا.... بالفلوات » .

— والجملة الفعلية ذات الفعل الماضى « ملك السمع والفؤاد بلحن » .

— والجملة الفعلية ذات الفعل المضارع « يفتن الغيد داخل الحجرات » وهى نعت لـ  
« لحن » .

— والجملة الفعلية ذات الفعل المضارع « يبعث الصوت مرسلا » ،

وأخيراً التركيب الشرطى « فإذا ما غص... اللهاء » .

وكل هذه التراكيب المعترضة تشير إلى الاستغراق فى الوصف حتى إن النعت يتأخر عن منعوته  
و يقع بعد ثلاث جمل فعلية وتركيبين شرطيين .

وثمة موضع آخر فيه اعتراض بين النعت والمنعوت بعدة تراكيب ، ويأتى أيضا فى الوصف .

يقول :

وَلَيْلَةٌ ذَاتِ تَهَيَّاتٍ وَأَنْدِيَةٍ      كَبَائِنَمَا الْبَرْقِ فِيهَا صَارِمٌ سَلِظٌ

لَفَّ الْغَمَامُ أَقَاصِيَهَا بِبُرْدَتِهِ وَأَنهَلَ فِي حُجْرَتَيْهَا وَابِلٌ سَبِطٌ  
بَهْمَاءٌ لَا يَهْتَدِي السَّارَى بِكَوْكِبِهَا مِنْ الْغَمَامِ ، وَلَا يَتَدَوُّ بِهَا نَمَطٌ (١٠٠)  
فقد اعترض بين المنعوت « ليلة » في البيت الأول والمنعوت « بهماء » في البيت الأخير بثلاث  
جل :

— الأولى : الجملة الاسمية « كأنما البرق فيها صارم سلط » .

— والثانية والثالثة : الجملتان الفعليتان : « لف الغمام أقاصيها ببرده » ، و « أنهل في  
حجرتيها وابل سبط » .

والاعتراض في هذا الموضع يرد أيضا في الوصف مما يجعلنا نجزم بأن اعتراض عدة تراكيب بين  
النعوت ومنعوته لم يأت إلا في غرض الوصف ، ويرجع سبب هذه الظاهرة إلى استغراق الشاعر في  
وصف ما يراه .

#### خامسا : الاعتراض في الجملة الشرطية :

تتكون الجملة الشرطية من ثلاثة عناصر : أداة الشرط ، وجلة الشرط — وهي التي تلي  
لأداة — وجلة جواب الشرط .  
( ١ ) ومن أبرز مظاهر الاعتراض في الجملة الشرطية الاعتراض بين جملة الشرط وجلة  
الجواب بجملة كاملة تأتي في الغالب حالية .  
وعدد مواضع تلك الظاهرة سبعة مواضع .  
تقع الجملة المعترضة حالية في أربعة مواضع من المواضع السبعة ، وتعرض الجملة الحالية  
بين جملة الشرط وجلة الجواب للتأكيد على بيان الحالة .  
يقول :

لَوْلَا صِفَاتُكَ — وَهِيَ الدَّرُّ — مَا بَهَرَتْ  
أُبْيَانُهَا الْفُجْرُ مِنْ حُشْنٍ وَتَخْبِيرِ (١٠١)  
فالجملة الحالية : « وهى الدر » تضيف معنى جديدا إلى المعنى الكائن في جملة جواب الشرط ،  
فصفات المدوخ تشبه الدر . . ولولا هذه الصفات ما صارت أبيات هذه القصيدة مشهورة . فحذف  
الجملة الحالية — هنا — يُفقد البيت جزءا هاما من معناه .  
ويتضح ذلك أيضا في قوله :

إِذَا سَفَرَتْ ، وَالْبَدْرُ لَيْلَةً يَمُّهُ وَلَا حَا سَوَاءً ، قِيلَ أُيْهُمَا الْبَدْرُ (١٠٢)  
فالجملة الحالية « والبدر ليلة تمه » تسهم في إبراز جمال الحبيبة عن طريق المقارنة بينها وبين  
البدر ؛ فهي تشير إلى اكتمال نور البدر وقامه مما يجعل تفوق المحبوبة عليه دليلا على مدى حسنيتها  
وجالها .



أما الجملة المعترضة غير الحالية — وهي تأتي في ثلاثة مواضع — فإما أن تجيء للتأكيد على الزمان ، كما في قوله :

يَا رَاحِلًا .....  
إِنْ كَانَ يُرْضِيكَ مَا أَلْقَاهُ مِنْ كَمَدٍ ..... فِي الْحُبِّ مُدُّ غَبْتٍ عَنِّي ، فَهَوَّ يُرْضِينِي (١٣)  
فالجمله « مذ غبت عنى » تعترض لبيان أن ما يلقاه من كمد فى الحب إنما حدث منذ أن غاب حبيبته عنه ، أى أنها تبرز الزمان وتؤكد عليه .

و « مُدُّ » — هنا — فى محل نصب على الظرفية ، والجملة بعدها فى محل جربإضافتها إليها .  
و يأتى التأكيد على الزمان فى هذا البيت أيضا :

وَمَنْ حَلَّتْهُ الشُّغْلُ بِالْغَىِّ بَعْدَهَا ..... تَنَاهَى إِلَيْهِ الرُّشْدُ — سَارَ عَلَى بُظْلِ (١٤)  
فليس كل من تحدثه النفس يسير على بُظْلٍ ... ولكن هو من يكون عارفا بطريق الهداية ، وتحدثه نفسه بالغى .

وقد تعترض الجملة الحالية دون أن يكون لها تأثير فى السياق ، كما فى قوله :  
لَوْ شَاءَ بِهِجَّتْهَا وَحُسِّنَ رِوَايَتُهَا ..... (فَيْمًا أَظُنُّ) لَحَارَ عَقْلُ إِيَّاسِ (١٥)  
فالجمله المعترضة « فيما أظن » لا تؤدى دورا فى سياق البيت ، ولا تضيف شيئا ذا أهمية إلى المعنى .

## ( ٢ ) الاعتراض بين جملة جواب الشرط المقدم وجملة الشرط :

و يأتى هذا الاعتراض بجملة حالية فى موضع واحد فقط يقول فيه :  
مَاذَا عَلَيْكُمْ وَأَنْتُمْ أَهْلُ بَادِرَةٍ ..... إِذَا تَرْتَمَ فَيْكُمْ شَاعِرٌ فَطِنٌ ؟ (١٦)  
إذ اعترضت الجملة الحالية « وأنتم أهل بادية » بين جواب الشرط المقدم « ماذا عليكم » وجملة الشرط « إذا ترنم فيكم شاعر فطن » .

وتقديم الجواب — هنا — يعنى التركيز على معناه ، فلا لوم عليهم فى أى حال من الأحوال ، ثم كانت الجملة الحالية بمثابة التعليل لما سبقها من حُكم ، فهو يريد أن يقول : لا لوم عليكم لأنكم أهل بادية .



## النتائج

تتمثل نتائج دراسة ظواهر الاعتراض في شعر البارودي فيما يلي :

( ١ ) أن الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية سواء أكان بين الفعل والفاعل ، أم بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من ناحية ثانية بجملة حالية يأتى بهدف التركيز على وصف الحدث . ويجبىء الاعتراض بالجار والمجرور للتأكيد ، وبجملة الشرط للتعليق . أما الاعتراض بالظرف والمضاف إليه فيؤكد على التحديد الزماني أو المكاني للفعل .

وتعترض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية ثانية جملة نداء للتنبيه ، وجملة دعائية لإبراز جسامه الفعل وإظهار المشاعر . ويعترض بين المفعول الأول والمفعول الثانى الجار والمجرور للتأكيد على إثبات الفعل لصاحبه .

( ٢ ) أن الاعتراض بين ركنى الجملة الاسمية — المبتدأ والخبر — بالجار والمجرور في شطرى البيت يأتى رغبة في الالتزام بنفس التركيب والمزاوجة بين الصدر والعجز ، مما يؤدي إلى التطابق الشكلى بينهما . وقد يعترض الجار والمجرور بهدف التحديد وبيان الحالة أو بغرض إظهار البعد المكاني .

( ٣ ) أن الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية بالظرف يؤكد على معنى التحديد الزماني ، وتكرار الاعتراض في شطرى البيت يخلق نوعاً من الموسيقى القائمة على التماثل في التركيب بين صدر البيت وعجزه .

( ٤ ) أن الاعتراض بـ « لا » النافية للجنس واسمها يؤكد على معنى النفي . أما اعتراض النداء فيحقق أمرين :

الأول : الدلالة على تخصيص المناذى بالنداء دون غيره .

والآخرة : الرغبة في استحضار المناذى .

( ٥ ) قد يعترض القسم لتأكيد المعنى وتقويته ، والجملة الاستفهامية للتفخيم والتعظيم ، والشرط للتعليق أو للشك والتقليل .

( ٦ ) أن الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية المنسوخة بإنّ أو إحدى أخواتها يجبىء لتحديد المكان أو لتحديد الشخص ، أو للتخصيص أو للتركيز على بيان علة الحدث .

- (٧) أن الاعتراض بالشرط ذى الجواب يعلّق الحدث و يقيّده وهو ذو أهمية فى التركيب بحيث إن حذفه يخل بالمعنى . أما الاعتراض بالشرط غير المحتاج إلى الجواب فيأتى بمثابة النقيض لمعنى الجملة المنسوخة ، وحذفه لا يؤثر فى المعنى ، إذ يردّ لإبراز التناقض فحسب .
- (٨) يعترض القسم بين النعت والمنعوت لتأكيد المعنى ، و يعترض الشرط للتعليق . أما الاعتراض بينهما بعدة تراكيب فيدل على الاستغراق فى الوصف .
- (٩) ان الاعتراض بين جملة الشرط وجملة الجواب فى التركيب الشرطى بجملة حالية يؤكد على بيان الحالة ، وقد تكون هذه الجملة الحالية من الأهمية بحيث إذا حُذفت فقد البيّت جزءا هاما من المعنى ، وقد تعترض دون أن يكون لها أى دور فى السياق ، كما قد تأتى للتركيز على التحديد الزمانى للحدث .



- (١) الاعتراض في اللغة يعنى الحيلولة دون بلوغ الشيء . فالفعل اعترض يعنى « انتصب وفتح وصار عارضا كالخشبة المنصبة في الثهر والطريق ونحوها تمنع السالكين سلوكها . ويقال : اعترض الشيء دون الشيء أى حال دونه » . وثمة معان أخرى للاعتراض منها الدخول في الباطل والامتناع عن الحق كذلك يقال : اعترض فلان الشيء تكلفه . لسان العرب مادة : عرض ، ص ٢٨٨٦ .
- (٢) انظر العسكري : كتاب الصناعتين ص ٤٤١ .
- (٣) ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ص ٢٧٥ .
- (٤) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٢٦٥ .
- (٥) الديوان ج ٢ ص ٥ .
- (٦) الديوان ج ٤ ص ١١ .
- (٧) الديوان ج ٢ ص ١٩٤ .
- (٨) الديوان ج ٣ ص ٣٢٥ .
- (٩) الديوان ج ٣ ص ٥٠٨ .
- (١٠) الديوان ج ١ ص ٢٦٥ .
- (١١) الديوان ج ١ ص ٢١٦ .
- (١٢) الديوان ج ٢ ص ٢٢٢ .
- (١٣) الديوان ج ٢ ص ١٢٥ .
- (١٤) الديوان ج ٢ ص ٢٧٧ . وهذا البيت يرد أيضا في ج ٣ ص ٢٥٦ .
- (١٥) الديوان ج ٣ ص ٢٥٠ .
- (١٦) الديوان ج ٢ ص ٣٥٤ .
- (١٧) الديوان ج ٣ ص ١٨٧ .
- (١٨) الديوان ج ١ ص ٦٩ .
- (١٩) الديوان ج ٤ ص ١١٩ .
- (٢٠) الديوان ج ٢ ص ٣٠٤ .
- (٢١) الديوان ج ١ ص ٢٥٥ .

- ( ٢٢ ) الديوان ج ٤ ص ٨٦ .
- ( ٢٣ ) الديوان ج ٣ ص ٥٨٥ .
- ( ٢٤ ) الديوان ج ٣ ص ٥٧٤ .
- ( ٢٥ ) الديوان ج ٢ ص ٢٤٣ .
- ( ٢٦ ) الديوان ج ٢ ص ١٠٨ .
- ( ٢٧ ) الديوان ج ١ ص ١٦١ .
- ( ٢٨ ) الديوان ج ١ ص ٢٣٩ .
- ( ٢٩ ) الديوان ج ٣ ص ١٢٧ .
- ( ٣٠ ) الديوان ج ١ ص ٢٤١ .
- ( ٣١ ) الديوان ج ٤ ص ١٤١ .
- ( ٣٢ ) الديوان ج ٤ ص ١٤١ .
- ( ٣٣ ) الديوان ج ٢ ص ١٩٢ .
- ( ٣٤ ) الديوان ج ١ ص ١٧٤ .
- ( ٣٥ ) الديوان ج ١ ص ١٥٨ .
- ( ٣٦ ) الديوان ج ٢ ص ١٠٩ .
- ( ٣٧ ) الديوان ج ٢ ص ٢٨ .
- ( ٣٨ ) الديوان ج ٣ ص ١٨١ .
- ( ٣٩ ) الديوان ج ١ ص ٨١ .
- ( ٤٠ ) الديوان ج ٣ ص ٣٢٩ .
- ( ٤١ ) الديوان ج ٤ ص ١١٣ .
- ( ٤٢ ) الديوان ج ٣ ص ٢٤٢ .
- ( ٤٣ ) الديوان ج ٣ ص ١٧ .
- ( ٤٤ ) الديوان ج ١ ص ٢٨٣ .
- ( ٤٥ ) الديوان ج ٢ ص ٢٢٠ .
- ( ٤٦ ) الديوان ج ١ ص ٢٠٧ .
- ( ٤٧ ) الديوان ج ١ ص ٢٠٧ .
- ( ٤٨ ) الديوان ج ٢ ص ٢٤٢ .
- ( ٤٩ ) الديوان ج ٢ ص ١٠٤ .
- ( ٥٠ ) الديوان ج ١ ص ١٠١ .



- (٥١) الديوان جـ ٣ ص ٢٣٤ .
- (٥٢) الديوان جـ ٣ ص ٥٩٤ .
- (٥٣) الديوان جـ ٣ ص ٢٣٠ .
- (٥٤) الديوان جـ ٣ ص ١٨٩ .
- (٥٥) الديوان جـ ١ ص ١٥٥ .
- (٥٦) الديوان جـ ١ ص ٢٣٠ .
- (٥٧) الديوان جـ ١ ص ١٦٢ .
- (٥٨) الديوان جـ ٤ ص ١٢٠ .
- (٥٩) الديوان جـ ١ ص ١٦٢ .
- (٦٠) الديوان جـ ١ ص ١٩٥ .
- (٦١) الديوان جـ ٢ ص ٢٩٤ .
- (٦٢) الديوان جـ ١ ص ١٥٧ .
- (٦٣) الديوان جـ ١ ص ٢٠٨ .
- (٦٤) الديوان جـ ٢ ص ٢٠٠ .
- (٦٥) الديوان جـ ١ ص ١٧٢ .
- (٦٦) الديوان جـ ١ ص ٢١١ .
- (٦٧) الديوان جـ ٣ ص ٣٥٨ .
- (٦٨) الديوان جـ ١ ص ٢٨٥ .
- (٦٩) الديوان جـ ٢ ص ١٣٨ .
- (٧٠) الديوان جـ ٤ ص ٢٠٤ .
- (٧١) الديوان جـ ٢ ص ٣١٣ .
- (٧٢) الديوان جـ ٤ ص ٣٢ .
- (٧٣) الديوان جـ ٢ ص ١١ .
- (٧٤) الديوان جـ ٢ ص ١٣٩ .
- (٧٥) الديوان جـ ١ ص ١١٨ .
- (٧٦) الديوان جـ ١ ص ١٥٢ .
- (٧٧) الديوان جـ ٢ ص ٥ .
- (٧٨) الديوان جـ ٢ ص ١٨١ .
- (٧٩) الديوان جـ ٢ ص ١٨١ .

- ( ٨٠ ) الديوان جـ ٢ ص ٢٠٢ .
- ( ٨١ ) الديوان جـ ٢ ص ٢٠٣ .
- ( ٨٢ ) الديوان جـ ٢ ص ٣٢٨ .
- ( ٨٣ ) الديوان جـ ١ ص ١٥٢ .
- ( ٨٤ ) الديوان جـ ٢ ص ٢٠٢ .
- ( ٨٥ ) الديوان جـ ٣ ص ١٦٨ .
- ( ٨٦ ) الديوان جـ ٢ ص ٢٤٠ .
- ( ٨٧ ) الديوان جـ ٢ ص ١٩ .
- ( ٨٨ ) انظر: فتح الله سليمان: الجملة الشرطية في شعر البارودي ، ص ١٢٣ .
- ( ٨٩ ) الديوان جـ ٢ ص ١٢٧ .
- ( ٩٠ ) الديوان جـ ٣ ص ٥١٥ .
- ( ٩١ ) الديوان جـ ١ ص ٨٠ .
- ( ٩٢ ) الديوان جـ ٤ ص ٧٨ .
- ( ٩٣ ) الديوان جـ ٢ ص ٣٤٢ .
- ( ٩٤ ) الديوان جـ ٣ ص ٢٤٩ .
- ( ٩٥ ) الديوان جـ ٢ ص ٣٧٣ .
- ( ٩٦ ) الديوان جـ ٢ ص ٣٧٤ .
- ( ٩٧ ) الديوان جـ ٢ ص ٢٤٩ .
- ( ٩٨ ) الديوان جـ ٣ ص ١٥٥ .
- ( ٩٩ ) الديوان جـ ١ ص ١٤٢ .
- ( ١٠٠ ) الديوان جـ ٢ ص ٢٠٠ ، ص ٢٠١ .
- ( ١٠١ ) الديوان جـ ٢ ص ٣٧ .
- ( ١٠٢ ) الديوان جـ ٢ ص ٦٦ .
- ( ١٠٣ ) الديوان جـ ٤ ص ١٢٦ .
- ( ١٠٤ ) الديوان جـ ٣ ص ٨٨ .
- ( ١٠٥ ) الديوان جـ ٢ ص ١٦٤ .
- ( ١٠٦ ) الديوان جـ ٤ ص ٣٣ .

## الفصل السادس

### التقديم والتأخير

يرتبط النظام اللغوي لأية لغة إلى حد كبير بالتكوين النفسى والبيئى والثقافى للأفراد متكلمى هذه اللغة ، بحيث يصبح هذا النظام — فى النهاية — انعكاسا لطبيعة المجتمع ومزاجه وتركيباته النفسية .

والجملة فى العربية تخضع لنظام معين فى ترتيب مفرداتها . ويقسم النحاة الجملة إلى مسند ومسند إليه ومتعلقات الإسناد .

وإذا كان للجملة فى العربية نظام مثالى فى ترتيبها ، فإن هذا النظام ليس مقدسا لا يجوز المساس به ، فشممة تغيرات تطرأ على طريقة الترتيب بحيث يُقدم عنصر أو يؤخر آخر ، والتقديم والتأخير فى الجملة العربية من المباحث الهامة التى حظيت بعناية كبيرة من قِبل النحاة والبلاغيين ، وإن غلبَ الذوق الجمالى القائم على التحليل اللغوى على تحليلات البلاغيين لها .

ويقسم عبد القاهر الجرجانى التقديم قسمين :

الأول : تقديم يقال إنه على نية التأخير ، ويعنى به كل ما يتقدم ويظل على حكمه الذى عليه ، كما فى الخبر إذا قُدم على المبتدأ ، والمفعول عندما يتقدم على الفاعل .

والأخرى : تقديم يُراد به نقل الشيء عن حكم إلى حكم وجعله فى باب غير بابه ، فاذا قلب التركيب « ضربت زيدا » إلى « زيد ضربته » صار « زيد » مرفوعا بالابتداء بعد أن كان مفعولا به (١) .

ورغم أن فى التقديم والتأخير دوافع وأهدافا يعول عليها المنشىء سواء أقصد أم لم يقصد ، فهما لا يصلحان فى كل موقف ، فقد يؤديان إلى غموض المعنى وثقل التركيب والتكلف ، ولذا نرى

البلاغيين— وهم يتحدثون عن شروط فصاحة الكلام—يرفضون التقديم الذى يؤدى إلى اختلال نظم الكلام وهو ما يطلقون عليه لفظ « التعقد » أى « ألا يكون الكلام ظاهر الدلالة على المراد به » (٢)، والكتب البلاغية تمتلئ بالشواهد المتوارثة الدالة على هذا التعقيد اللفظى .

وقد ورد التقديم والتأخير فى ديوان البارودى فى خمسة وتسعمائة موضع ، وهذا يدل على مدى ثراء هذا الجانب عنده .

وأبرز الظواهر التى كانت شائعة عنده تقديم الجار والمجرور والمتعلق بمحذوف يقع خبراً على المبتدأ النكرة ، أو تقديم الجار والمجرور المتعلق بالأفعال على فاعلها ، وكذلك تقديم المفعول به على فاعله أو تقدمه فى صدر جملة . وثمة ظواهر لم تكن تتعدى البيت الواحد عنده مثل تقديم الحال على صاحب الحال .

وينقسم البحث فى ظواهر التقديم والتأخير فى شعر البارودى إلى ثلاثة أقسام :-

أولاً : السمات العامة ، مثل تقديم المفعول به ، وتقديم الحال ، وتقديم المفعول لأجله ، وتقديم الجار والمجرور ...

ثانياً : السمات الخاصة ، مثل تأخير الفاعل ووقوعه مقطوعاً للبيت ، وتأخير الفاعل ووقوعه بين المفعول الأول والمفعول به الثانى ، وتأخير المفعول به ووقوعه مقطوعاً للبيت .

ثالثاً : التقديم فى التركيب الشرطى ، ويتمثل فى تقديم الاسم على الفعل .

أولاً : السمات العامة المتعلقة بالتقديم والتأخير :

#### ١- تقديم المفعول به :

ويرد ذلك فى مائة واثنين وأربعين موضعاً . وتتعدد صور ظاهرة تقديم المفعول به ، وتتعدد تبعاً لذلك الأهداف والغايات . ويمكن تقسيم تلك الظاهرة إلى الصورة التالية :-

الصورة الأولى : المفعول به المقدم أعظم شأنًا من الفاعل ، كما فى قوله :

فَإِنْ يَكُ فَارَقْتُ الرِّضَا فَلَئِمَ مَا

صَحِبْتُ زَمَانًا يُغْضِبُ الْحَرَّ عَبْدُهُ (٣)

فالمفعول به المقدم « الحر » والفاعل « عبد » .

الصورة الثانية : المفعول به المقدم أشمل من الفاعل . فقولته :

فَبِثْ أَقْبِيهِ السَّوْءَ إِذْ كَانَ صَاحِبِي      وَخَرُّهُ ، إِنِّى لَتَدَى النُّخُوفِ جَارِسُ  
لَتَدَى مَوْطِنٍ لَا يَضْحَكُ الْمَرْءُ قَلْبُهُ      حِنْدَارًا ، وَلَا تَسْرِى إِلَيْهِ الْهَوَاجِسُ (٤)

فالفاعل « قلب » جزء من المفعول « المرء » أى أن المفعول « كل » والفاعل « جزء » .  
الصورة الثالثة : المفعول به واقعا فى أسلوب استثناء ، كقوله :

لَا يُذِرُكَ الْمَجْدَ إِلَّا مَنْ إِذَا هَتَفَتْ بِهِ الْحَيِيَّةُ هَزُّ الرُّمَحِ وَانْتَضَبَا (\*)

فالتركيب السابق — وهو استثناء مفرغ — يقتضى تأخير الفاعل وهو « مَنْ » .

الصورة الرابعة : المفعول به واقعا فى أسلوب استفهام . كما فى قوله :

وَكَيْفَ يَسْمَى سِرُّ الْهَوَى غَيْرُ أَهْلِيهِ  
وَيَعْرِفُ مَعْنَى الشُّوقِ مَنْ لَمْ يُفَارِقِ (٦)

فتقديم المفعولين فى شطرى البيت « سر الهوى » و « معنى الشوق » يحدث نوعا من التشويق ، ولو قلب التركيب إلى صورته المثالية هكذا :

وَكَيْفَ يَسْمَى أَهْلُ الْهَوَى سِرًّا  
وَيَعْرِفُ مَنْ لَمْ يُفَارِقْ مَعْنَى الشُّوقِ

لانتفت منه الإثارة الذهنية التى بالتركيب الأول .

الصورة الخامسة : المفعول به المقدم اسم موصول ، كقوله :

فَأَيُّ عَارٍ بِالْخُضُولِ عَلَى مَا شَاءَ السِّيفِ مِنْ فَخْرٍ عَلَى رُحْلِ (٧)

وتقديم المفعول به « أى » ، وهو اسم موصول جاء على هيئة استفهام توبيخى ، يأتى بهدف المبالغة فى وصف العار .

الصورة السادسة : تقديم المفعول به بحيث يودى قلب التركيب إلى صورته المثالية إلى إحداث خلل به ، كما فى قوله :

فَقَدْ شَبَّ الْهَوَى مِنْ رَامٍ نَصْحَى  
وَأَعْرَى فِى الْمَحَبَّةِ مَنْ نَهَانِى

و يتضح الخلل عند تحويل التركيب المتمثل فى صدر البيت إلى صورته المثالية كما يلى : « من رام نصحى فقد شب الهوى » ، ويعود هذا الخلل — أساسا — إلى الانفصال الحادث بين التركيبين : « من رام نصحى » ، و « فقد شب الهوى » — رغم وجود الفاء الرابطة — بحيث قد يفهم أن « الهوى » فاعل « شَبَّ » ، وهو فى الأصل مفعول به ، أما الفاعل فهو « مَنْ » .



الصورة السابعة : تقديم المفعول به في صدر البيت وعجزه معا ، مما يؤدي إلى التجانس اللفظي بين شطري البيت والمزاوجة بينهما ، ويخلق — في النهاية — نوعا من الموسيقى قائمة على التماثل في التركيب بين الصدر والعجز ، كما في قوله :

يَسْمَرُ أَشْتَارَ النَّوَظِرِ بَرْقُهُ      وَيَقْرِعُ أَصْدَافَ الْمَسَامِعِ رَعْدُهُ (١)

فثمة تقابل بين «أستار» ، و«أصداف» من حيث دلالة كل منهما على الإخفاء ، وتقابل ضدى بين «النواظر» ، و«المسامع» ، ثم تقابل آخر بين «برق» و«رعد» . كذلك فصدر البيت وعجزه يتماثلان تماما في التركيب — بإغفال واو العطف في أول العجز — إذ يتكون كل منهما من : —

فعل مضارع + مفعول به + مضاف إليه + فاعل + مضاف إليه .

الصورة الثامنة : تقديم المفعولين ، كما في قوله :

وَأَمَّا مِنْ بَدِيعِ الشَّعْرِ مَا لَوْ تَلَوْتُهُ      عَلَى جَبَلٍ لَأَنْهَالَ فِي الدَّوْرِ رِيْدُهُ

إِذَا مَاتَ لَأُؤْتَى فِي مَقَامِهِ      كَفَى الْقَوْمَ تَرْجِيْعَ الْغِنَاءِ نَشِيدُهُ (١٠)

وتتضاءل — هنا — أهمية الفاعل «نشيد» إلى حد أنه يمكن حذفه دون أن يتأثر المعنى ، إذا إن الكلام قد تمَّ بلفظة «الغناء» ثم زاد «نشيده» اضطرارا لمراعاة القافية .

٢ — تقديم الحال على صاحبها :

ونجىء في موضع واحد هو :

وَأَضْبَحْتُ مَقْلُوبَ الرَّشَادِ ، وَقَلَّمَا

يَعُودُ رَشِيدًا صَالِحَ الْعَقْلِ مَنْ يَغُوى (١١)

والتقديم — هنا — يعنى التأكيد على المعنى الذى يبرزه الحال ، دليل ذلك أن الحال قد تعدد ، وأن الحاليين «رشيدا» و«صالح العقل» يستلزم أحدهما وجود الآخر لفظا أو تقديرا

٣ — تقديم المفعول لأجله على الفاعل :

و يقع ذلك في موضعين .

يقول في أحدهما :

وَسُشْتُ الْوَرَى بِالْعِذْلِ حَتَّى تَشَوْقَا  
إِلَيْكَ التَّوَى جِيدُ الدَّهْوَرِ الْقَدَائِمِ (١٢)

فثمة تركيز على علة التواء الدهور بالمفعول لأجله «تشوقا» ، وعلى أن هذا الشوق لم يكن إلا «إليك» . ويلاحظ غرابة ورود المفعول لأجله بعد «حتى» .

ويقول في الموضع الثاني :-

يَعْفُو عَنِ الذَّنْبِ حَتَّى يَسْتَوَى كَرَمًا  
لَدَيْهِ ذُو الْعَمَلِ الْمَبْرُورِ وَالْجَانِي (١٣)

وفيه تأكيد على صفة الكرم باستخدام المفعول لأجله «كرما» ، وعلى مصدر هذا الكرم «لديه» .

ويعنى هذا أن تقديم المفعول لأجله يبرز سبب الحدث ، وأن الجار والمجرور والظرف والمضاف إليه ، يأتيان لإظهار مصدر الفعل أو منبعه أو اتجاهه . والمعنى أن تساوى ذى العمل المبرور والجاني عند الله يعود إلى ما يتصف به الله من كرم .

#### ٤ - تقديم المفعول به والمفعول لأجله على الفاعل :

وتأتى هذه الظاهرة في موضع واحد هو :

فَأَهْمَلَ الْأَرْضَ جَرًّا الظُّلْمَ حَارِثُهَا  
وَاسْتَرْجَعَ الْمَالَ خَوْفَ الْعُدْمِ تَاجِرُهُ (١٤)

فالمفعول به : «الأرض» - في صدر البيت - و«المال» في عجزه ، والمفعول لأجله : «جرا الظلم» - في الصدر و«خوف العدم» في العجز . وتقديم المفعول به والمفعول لأجله في شطرى البيت أدى إلى التماثل التركيبى التام إذ إن كل شطريه يتكون من :  
فعل ماضٍ + مفعول به + مفعول لأجله + فاعل + مضاف إليه .

وهذا التماثل في التركيب أوجد نوعا من التجانس الموسيقى بين الصدر والعجز .

كما أن تقديم المفعول به والمفعول لأجله يدل على أهميتهما ، فالتركيز - من حيث المعنى - على «إهمال الأرض» و«استرجاع المال» ، وهما المعنيان اللذان يبرزهما الفعل والمفعول به في صدر البيت وعجزه ، ثم بيان السبب في كلتا الحالين بالمفعول لأجله في كل .

٥ - تقديم المفعول به والتميز على الفاعل .

ويقع ذلك في موضع واحد هو:

أَرْجُ النَّسَبَاتِ ، كَأَنَّ غَمَرَ الثَّرَى  
طِيباً مُرَوَّراً « الخضر » بَيْنَ آكَامِهِ (١٥)

وتقدم كل من المفعول به « الثرى » والتميز « طيباً » يثير الذهن للتفكير في الفاعل .  
والفارق بين هذه الظاهرة وسابقتها يكمن في أن الفاعل في الأولى ليس ذا أهمية كبيرة ؛  
فالمعنى المراد بيانه فيها : أن الأرض اتملت بسبب الظلم ، وأن المال استرجع خوف الفقر ،  
أما في هذه الظاهرة فالفاعل يضيف الجديد إلى المعنى ، فالذى غمر الثرى طيباً مروراً  
الخضر ، فالطيب - إذن - مبارك ، أى أن ذكّر الفاعل - هنا - يكسب المعنى مزيةً .

٦ - تقديم المفعول به والجار والمجرور :

وترد هذه الظاهرة في أربعين موضعاً .

وتتسم هذه الظاهرة بسمتين أساسيتين :

الأولى : أن تقديم المفعول به يبرز أهميته في السياق .

الثانية : أن مجيء الجار والمجرور متقدماً إنما هو للتفصيل والتوضيح وإزالة الإبهام .

وهاتان السمتان تتضحان في البيت التالى :-

وَلَوْ أَنَّ أَشْبَابَ السَّيَادَةِ بِالْغِنَى  
لَكَاثَرَ رَبَّ الْفَضْلِ بِالْمَالِ تَاجِرُ (١٦)

ف « رب الفضل » - وهو المفعول به - أعظم مكانة من التاجر - وهو الفاعل . ويقوى هذا  
الاستنتاج - هنا - تنكير كلمة « تاجر » الذى أفاد التحقير .

أما الجار والمجرور « بالمال » ، وهو مفعول به محمول إلى جار ومجرور ، فهو يحدد ويفصل ،  
وبحذفهما يغمض المعنى ، فهل كثر التاجر رب الفضل بالولد أم بالعلم أم بالعافية ..... ؟  
ويبرز الحكمين السابقين البيت التالى :

قَدْ قُتِلَ بِهَا إِلَى الْبُطُونِ ظُهُورُ  
وَحَوَتْهَا بَغْدُ الظُّهُورِ بُطُونُ (١٧)

مضى صدر البيت — وهو ما يبرز تلك الظاهرة — يقصد بالضمير في « قذفتها » — وهو المفعول به —  
الطُفَّة وهي أول مراحل خلق الإنسان وأهمها .

كما أن الجار والمجرور — إلى البطون — يحدد موضع القذف :

إلى الأرض .. إلى الجبال .. إلى أسفل .. إلى أعلى ..

وفي إطار هذه الظاهرة التي قوامها أربعون بيتا نجد أن هناك عشرين موصفا كان المفعول فيها  
ضميرا متصلا — كما في البيت السابق — منها اثنا عشر موصفا كان المفعول به الضمير ياء المتكلم ،  
وهذا يؤكد أن المفعول به — سواء أكان اسما ظاهرا أم ضميرا متصلا — يتقدم لأهميته ، على أن  
المفعول به إذا كان ضميرا متصلا والفاعل اسما ظاهرا وجب تأخير الفاعل .

٧ — تقديم المفعول به والحال والجار والمجرور على الفاعل :

ويرد في موضع واحد وهو :

فَلَيْسَ يَجْنِي ثَمَارَ الْفَوْزِ يَانَعَةً

مِنْ جَنَّةِ الْعِلْمِ إِلَّا صَادِقُ الْهِمَمِ (١٨)

والبيت — بوصفه أسلوب قصر — يقصر جنى ثمار الفوز وهي يانعة على صادق الهمم . ومغزى  
التقديم — هنا — أنه يؤكد على الجنى ويبين حاله وطبيعته ، لذلك كان تقديم المفعول به  
« ثمار » ، والحال « يانعة » ، والجار والمجرور « من جنة .. » ، كما أن تأخير الفاعل يحدث  
لوعا من التشويق .

٨ — تقديم المفعول به والظرف والمضاف إليه على الفاعل :

ويجىء في ستة مواضع .

ويتقدم المفعول به — في هذه الظاهرة لأهميته ، أما الظرف والمضاف إليه فتقدميهما قد يكون  
للتأكيد على التحديد الزمني ، كما في قوله :

رَدَّ الصَّبَا بَعْدَ شَيْبِ اللَّمَّةِ الْغَزْلُ

وَرَاخَ بِالْجِبِّ مَا يَأْتِي بِهِ الْهَزْلُ (١٩)

فشمة تقديم للمفعول به « الصبا » ، إذ إن معنى رد الصبا هو الأكثر أهمية من بيان أن مازد هذا  
الصبا هو الغزل . أما الظرف والمضاف إليه « بعد شيب اللمة » فتقدميهما يشير إلى التركيز على زمن  
الحدث .

كذلك قد يؤكد الظرف والمضاف إليه على التحديد المكاني ، كما في قوله :

وَأَنْتَى أَمْرُؤْ لَا أَشْتَكِيَنَّ لِصَوْلَةٍ  
وَإِنْ شَدَّ سَاقِي دُرْنَ مَشَقَايَ قَدُّهُ (٢٠)

أى : قبل الوصول إلى مسعاى .

#### ٩ - تقديم الظرف والمضاف إليه وجلة الشرط :

و يَرْدُ ذَلِكَ فِي مَوْضِعٍ وَاحِدٍ هُوَ :-

يُرَافِقُنِي عِنْدَ الْخُطُوبِ إِذَا عَرْتُ  
جَوَادَّ ، وَسَيْفٌ صَارِمٌ ، وَجَفِيرٌ (٢١)

هنا يضاف إلى التحديد الزمنى في قوله « عند الخطوب » التعليق الشرطى باستخدام جملة الشرط « إذا عرت » .

والتركيب : يرافقنى عند الخطوب إذا عرت .. جواد ....

يَكُونُ تَرْكِيبًا شَرْطِيًّا كَامِلًا ، وَبَارِجًا عُنَاصِرِهِ إِلَى صَوْرَتِهَا الْمَثَالِيَةِ ، تَصْبِحُ كَمَا يَلَى :

إِذَا عَرْتُ الْخُطُوبَ يُرَافِقُنِي عِنْدَهَا جَوَادَّ ....

أما هذا التشابك بين العناصر فيدل على أن الأهمية تتوزع بينها جميعا ، بحيث لا يمتاز عنصر من آخر .

#### ١٠ - تقديم الجار والمجرور وجلة الشرط :

و يَأْتِي هَذَا فِي مَوْضِعٍ وَاحِدٍ هُوَ :-

يَكْفِيكَ مِنْهُ إِذَا أَحْسَسَ بِتَنْبِأَةٍ شَدَّ كَمَغْمَعَةِ الْبَاءِ الْمُوقِدِ (٢٢)

فالجار والضمير الذى فى محل جر « منه » يشيران إلى تحديد المصدر ، فالكفاية هى من الحصان ، الذى يتحدث عنه ، لا من غيره ، والشرط يفيد التعليق .

#### ١١ - تقديم الظرف والمضاف إليه على الفاعل :

ويجىء ذلك فى سبعة وثلاثين موضعا .



وتقديم الظرف والمضاف إليه في هذه الظاهرة ذو هدفين :  
أما التركيز على الحالة المكانية ، وإما التركيز على الحالة الزمانية .  
ويوضح الهدف الأول قوله :

وَتَرْتَمَتْ فَوْقَ الْأَرَاكِ حَمَامَةٌ  
تَصِفُّ بِلِسَانٍ صَبَّ مُوَلِّعٌ (٢٣)

فالظرف والمضاف إليه « فوق الأراك » يبرزان مكان الترنم . ويُظهر الهدف الآخر قوله

وَكَيْفَ تَلَدُ بَعْدَ الشَّيْبِ نَفْسِي ؟  
وَفِي اللَّذَاتِ إِنِّ سَتَحَتَّ عَذَابِي (٢٤)

إذ حَدَّدَ الظرف والمضاف إليه « بعد الشيب » زمان الحدث . إذن يمكن القول إن التقديم في هذه الظاهرة يكون بغرض إظهار البعد المكانى أو البعد الزمانى للحدث .

## ١٢ - تقديم الظرف والحال والجار والمجرور على الفاعل :

ويَرِدُ ذلك في موضع واحد هو :

وَكَيْفَ يَعْيشُ الدَّهْرَ خُلُوعاً مِنَ الْأَسَى  
سَقِيمٌ يُفَادَى بِالْهُمُومِ وَيُظَرِّقُ (٢٥)

إذا تقدم الظرف « الدهر » ، والحال « خلوا » ، والجار والمجرور « من الأسى » ، وتقديم هذه العناصر يعنى التركيز على ما بها من معانٍ والتنبيه إليها .

## ١٣ - تقديم الجار والمجرور :

وعدد مواضع هذه الظاهرة خمسمائة واثنان وثلاثون موضعاً .

ويلفت النظر في ظاهرة تقديم الجار والمجرور الكثرة العددية لتلك الظاهرة وشيوعها عند البارودى . يقول :

زَهَتْ الْقُلُوبُ بِثُورِ حِكْمَتِهِ وَتَقَطَّرَتْ بِالذِّكْرِ أَفْوَاهُ (٢٦)

وتقديم الجار والمجرور في عَجْزِ البيت - يؤكد أن الذكر هو مصدر العطر ، وأن هذه الأفواه لم تتعطر بشيء غيره ، خاصة أن المقصود بالذكر ذكر الله تعالى .

وقد يشير الجار والمجرور إلى التحديد المكانى ، كما فى قوله :

وَكَيْفَ أَكْتُمُ أَشْوَاقِي .....  
أَمْ كَيْفَ أَسْلُوْلى قَلْبُ إِذَا التَّهَبْتُ .....  
بِالْأَفْقِ لَمْعَةٌ بَرْقٌ كَأَنَّهَا بَلَسَتْ (٢٧)

وقد يتصل بحرف الجر ضمير ، كما فى قوله :—

هَيْفَاءَ مَا لَهَا النِّعَمُ ، فَخَطُّهَا .....  
دُونَ الْقَطَاةِ ، وَنُطْقُهَا إِيْمَاءٌ (٢٨)

وقد يكون هذا الضمير ضمير المتكلم ، كما فى قوله :—

يَا رَبُّ! طَالَ بَسِ شَوْقِي إِلَى وَطَنِي  
فَاخْلُلْ وَشَاقِي ، وَأَلْحِقْنِي بِأَشْبَاهِي (٢٩)

فالجار والمجرور— فى الموضعين— مؤكد للمعنى .

وقد يتعدد الجار والمجرور للتأكيد والتجديد والتفصيل ، كما فى قوله :

فَخَلَّ هَذَا ، وَخُذْ فِى وَصْفِ غَانِيَةٍ  
سَرَتْ بِحُلُوتَانِ فِى قَلْبِي سَوَارِيَهَا (٣٠)

#### ١٤ — تقديم الجار والمجرور والمفعول به :

وعدد مواضع هذه الظاهرة عشرة مواضع .

و يسترعى الانتباه فى هذه الظاهرة أربعة أمور :

الأول : انه لم يرد اسم مجرور بعد حرف الجر فى كل هذه المواضع ، بل ورد ضمير مبنى فى محل جر .

والثانى : أن خمسة ضمائر من العشرة هى ضمير المتكلم الذى يعود إلى الشاعر .

والثالث : أن استخدام ضمير المتكلم فى هذه المواضع الخمسة لم يأت إلا فى الفخر .

والرابع : أنه لم يُستخدم فى المواضع التى كان فيها الضمير للمتكلم إلا الفعل « أَتَى » الذى يلائم تماما غرض الفخر . يقول :

وَكَمْ مِنْ يَدٍ لِلَّهِ عِنْدِي وَنِعْمَةٍ .....  
يَعُضُّ عَلَيْهَا كَفَّهُ الْحَاسِدُ الْوَعْدُ (٣١)

و يقول :

مَاتُوا كِرَاماً ، وَأَبْقُوا لِلْعُلَا أَثْراً      نَالَتْ بِهِ شَرَفَ الْحُرِّيَّةِ الْأَمَمُ (٣٢)

ففى هذين الموضعين نلاحظ أن الجار والمجرور يأتى لتأكيد المعنى وتقويته ، كما أن المفعول به يتقدم لأهميته .

أما المواضع التى كان فيها الضمير المتصل بحرف الجر للمتكلم فهى :

أَبَتْ لِي حَمْلَ الضَّيْمِ نَفْسُ أَبِيَّةُ      وَقَلْبُ إِذَا سَيِّمَ الْأَذَى شَبَّ وَقْدُهُ (٣٣)

وقوله :

وَأَنى امْرُوءٌ تَأْبَى لِي الضَّيْمَ صَوْلَةً      مَوَاقِعُهَا فِى كُلِّ مُعْتَرَكٍ حُمُرُ (٣٤)

والبيت التالى :

تَأْبَى لِي الضَّيْمَ نَفْسُ حُرَّةٍ وَيَدُ      أَطَاعَهَا الْمُرْهَفَانِ السَّيْفُ وَالْقَلَمُ (٣٥)

وهذا البيت :

يَأْبَى لِي الْغَى قَلْبُ لَا يَمِيلُ بِهِ  
عَنْ شِرْعَةِ الْمَجْدِ سِحْرُ الْأَعْيُنِ النَّجْلِ (٣٦)

وهذا أيضا :

فَأَظْلُبُ لِنَفْسِكَ غَيْرِي ، إِنِّى رَجُلٌ  
يَأْبَى لِي الْغَدْرَ أَخَوَالٍ وَأَعْمَامُ (٣٧)

ففى هذه المواضع الخمسة نلاحظ أن المفعول به المقدم هو « الضيم » فى ثلاثة الأبيات الأولى ، و « الغى » فى البيت الرابع ، و « الغدر » فى البيت الخامس ، وأن الفاعل على الترتيب : « نفس » ، و « صولة » ، و « نفس » ، و « قلب » ، و « أخوال » . فالمفعول به المقدم مما تعافه النفوس ، والفاعل ذو شأن .

إذن يمكن الجزم بأنه إذا كان تقديم الجار والمجرور هنا — للتأكيد فان تقديم المفعول به للتحقير .

## ١٥- تقديم الجار والمجرور والمفعول لأجله على الفاعل :

و يأتي في موضع واحد هو:-

رَجَعَ الْخِدْيُو لِـمِضْرِهِ      وَأَتَتْ ظَلَائِعُ نَضْرِهِ  
وَتَهَلَّلَتْ بِقُدُومِهِ      فَسَرَّخَا أَسْرَةً عَضْرِهِ (٣٨)

فالمراد إثبات قدوم الخديو والتأكيد على معنى الفرح بعودته ، والمعنيان يبرزهما الجار والمجرور والمفعول لأجله .

## ١٦- تقديم الجار والمجرور في الجملة المبينة للمجهول :

و يرد في ستة مواضع .

و يهدف تقديم الجار والمجرور في هذه الظاهرة إلى التنبيه إلى المعنى الذي يبرزه هذا التقديم ، ويتضح ذلك في قوله :

وَهَلْ فِي التَّحَلَّى بِالْكُنَى مِنْ قُضِيَّةٍ  
إِذَا لَمْ تُزَيَّنْ بِالْفَعَالِ الْقَلْبَائِعُ ؟ (٣٩)

فهو ينبه إلى أن التزين لا يكون إلا بالفعال الحميدة .

و يقول عن الخمر:

نُزِفَ بِالْحَنَانِ الْمَشَانِي كُثُوسُهَا  
كَمَا زُقَّتِ الْحَسَنَاءُ بِالْبُطْلِ وَالزُّمْرِ (٤٠)

يؤكد على أن زف الكئوس إلى شاربى الخمر لا يتم إلا بالحنان المثانى .

ثانيا : السمات الخاصة المتعلقة بالتقديم والتأخير:

يتسم ديوان البارودى بسمات خاصة في التقديم والتأخير، تأتي في معظمها تحقيقا لغايات جمالية أو خاصة بالمعنى أو للحفاظ على قافية البيت ، أو للتشويق ، أو الاختصاص . وقد يؤدي هذا التقديم والتأخير إلى خلل في التركيب ناتج عن سوء ترتيب لعناصر البيت . ومن أبرز تلك السمات :-

## ١- تأخير الفاعل ووقوعه مقطعا للبيت :

يقول :

تَكْتَفُنْ تَمَثَّالاً مِنْ الْحُشْنِ رَائِعاً  
يُجَنُّ جُنُوناً عِنْدَ رُؤْيَيْهِ الْعَقْلُ<sup>(٤١)</sup>

تأخر الفاعل « العقل » وتقدم المفعول المطلق « جنونا » ، والظرف والمضاف إليه « عند رؤيته » ، ووقع الفاعل مقطعا للبيت .

وهدف التأخير-هنا- التركيز على معانى العناصر التى تقدمت ، والحفاظ على القافية . وربما يكون تأخير الفاعل « العقل » دلالة على تأخره فى العمل عند الجنون ، أى أن ثمة علاقة بين تأخر الفاعل- فى السياق- والتأخير الفعلى عند الجنون .

## ٢- تأخير الفاعل ووقوعه بين المفعول الأول والمفعول الثانى :

يقول :

فَأَلْبَسْتُ يَاسَمِينَ الْخَدَّ خَجَلْتُهُ  
وَرَدّاً جَنِيّاً، جَنَّاهُ رَائِدُ الْمُقْلِ<sup>(٤٢)</sup>

أى : فألبست خجلته ياسمين الخد وردّا .

وتقدم المفعول به الأول « ياسمين الخد » لأنه أحق بالانتباه .

## ٣- تأخير المفعول به فى الجملة الطلبية ووقوعه مقطعا للبيت :

يقول :

أَيْسَهَا الظَّالِمُ ! هَبْ لِي مَرَّةً مِنْكَ الْقَدَالَهَ<sup>(٤٣)</sup>

وتأخير المفعول به « العدالة » يأتى بغرض المحافظة على القافية . وربما يكون تأخير « العدالة » فى السياق مرتبطا بتأخير تحقيقها عند هذا الظالم . أى أن الواقع اللغوى يشير إلى الواقع الحياتى .



٤ - تقديم المفعول به على اسم الفاعل الذى يعمل عمل فعله :

يقول :

كَفَلَ الشَّقَاءُ لِمَنْ أَنَاخَ بِرَبْعِهِ وَكَفَى ابْنَ آدَمَ بِالمَصَائِبِ كَافِلًا (٤٤)

أى : « وكفى بالمصائب كافلا ابن آدم » .

وتقديم المفعول به « ابن » على اسم الفاعل الذى يعمل عمل فعله « كافلا » الذى يقع مقطعا للبيت أدى إلى سوء فى الترتيب .

٥ - تقديم الجار والمجرور فى أسلوب القصر :

و يأتى ذلك فى ثمانية مواضع .

يقول :

إِلَيْكَ اسْتَشَرْتُ الْعَيْنَ مَخْلُولَةً الْعُرَا

وَفِيكَ رَعَيْتُ النَّجْمَ رَعَى السَّوَائِمِ (٤٥)

وطريقة القصر فى شطرى البيت تقديم الجار والمجرور أى تقديم ما حقه التأخير فى قوله « إليك استشرت » ، « فيك رعيت » مما يؤدى إلى القصر أو الاختصاص ، أى من أجل حبيبه وحدها استثار العين ... وبسببها فقط رعى النجم رعى السوائم .

و يقول :

إِلَى اللَّهِ أَشْكُو نَظْرَةً مَاتَجَاوَزَتْ

حِمَى الْعَيْنِ حَتَّى أَوْرَدَتْ نِى الْمَهَاوِيَا (٤٦)

فتقديم الجار والمجرور « إلى الله » يفيد قصر بث الشكوى على الله ، واختصاص الله وحده بالشكوى دون أحد سواه .

٦ - تقديم الخبر فى الجملة الاسمية :

يقول عن البحر :

قَلِيلٌ عَلَى عَهْدِ الإِخَاءِ ثَبَاتُهُ

فَأَشْفَلْنَاهُ عَالٍ ، وَعَالِيَهُ سَافِلٌ (٤٧)

أى « ثباته على عهد الإخاء قليل » . وتقديم الخبر « قليل » يعنى التنبيه إلى ما يحمله من معان ، فهو يريد التنبيه إلى قلة ثبات البحر ، لا إلى وجود الثبات ، ولو عكس وقال : « ثباته على عهد الإخاء قليل » لكان التركيز على وجود الثبات لا على قلته .

٧ - تأخير الخبر والإتيان به بعد أربعة أبيات :

يقول :

فَمَا رَوْضَةٌ غَنَاءُ بُاكَرَهَا الْحَيَا      بِأَوْظَفَ سَاجٍ ، أَشْعَلَ الْبَرْقَ سَاجِمِ (٤٨)  
يَضُوعُ نَشْرُ الْقَبِيرِ ، فَتَفْتَدِي      تَقَاسَمُهُ فِينَا أَكْثُ التَّوَاسِمِ  
إِذَا الشَّمْسُ لَاحَتْ مِنْ خِلَالِ ظِلَالِهَا      عَلَى الْأَرْضِ ، لَاحَتْ مِثْلَ دُورِ الدَّرَاهِمِ  
يَقِيلُ بِهَا سِرْبُ الْمَهَا وَهَوَايُنْ      فَمِنْ أَرْبَدِ سَاجٍ ، وَأُخُورَ بَاغِمِ  
بِالْطَّفِ مِنْ أَخْلَاقِهِمْ وَصِفَائِهِمْ      إِذَا الْعُودُ ضَمَّتْهُ أَكْثُ الْعَوَاجِمِ (٤٩)

والجملة هي « فما روضة .. بالطف » . و « ما » نافية ، والباء في « بالطف » زائدة .

وتأخير الخبر بهذه الصورة ، ووقوع هذه التراكيب المتعددة بين المبتدأ وخبره ينسيان المرء أن ثمة خبرا ينبغى انتظاره .

٨ - تأخير مقول القول والإتيان به بعد خمسة أبيات :

يقول :

أَقُولُ ، لِرَكْبٍ مُذْ لَجِينَ ، هَفَّتْ بِهِمْ      رِيَّاحُ الْكَرَى ، مِيلِ السُّطَى وَالْعَمَائِمِ (٥٠)  
تَجِدُّ بِهِمْ كَوْمُ الْمَهَارِ لَوَاغِبًا      عَلَى مَاتَرَاهُ ، دَائِمَاتِ الْمَنَاسِمِ  
تُصِيخُ إِلَى رَجْعِ الْحُدَاءِ ، كَأَنَّهَا      تَحِنُّ إِلَى (إِلْف) قَدِيمِ مُصَارِمِ  
وَيَلْحَقُهَا مِنْ رَوْعَةِ السُّوْطِ جِنَّةٌ      فَتَمْرُقُ شُعْثًا مِنْ فِجَاجِ الْمَخَارِمِ  
لَهُنَّ إِلَى الْحَادِي التِّفَافَةِ وَامِقِ      فَمِنْ رَازِحِ مُغْسَى ، وَآخِرَ رَازِمِ  
أَلَا أَيُّهَا الرِّكْبُ الَّذِي خَامَرَ الشَّرَى      بِكُلِّ قَتَى لِلْبَيْنِ أَغْبَرَ سَاهِمِ (٥١)  
قِفَابِي قَلِيلًا ، وَانْظُرَا بِي ، أَشْتَفِي      بِلَشْمِ الْحَصَى بَيْنَ اللَّوَى فَالْتَعَائِمِ

فقوله « ألا أيها الركب ... قفا بى ... » هو مقول القول فى البيت الأول :  
وهذا التأخير يجعل المتلقى يستغرق فى الأبيات والتراكيب الواردة بين القول ومقوله ،  
وينسى أن هناك مقولا للقول .

وهذه الظاهرة - هى وسابقتها - تدلان على حضور ذهن الشاعر وتيقظه ، فرغم كثرة  
التراكيب المعترضة ، سواء بين المبتدأ وخبره أم بين القول ومقوله ، إلا أنه كان منتبها للبنية  
النحوية فى السياق الشعرى .

٩ - تقديم المتعلقات وتأخيرها يؤدى إلى ثقل فى التركيب :

يقول :

صَوَارِخُ ، لَا يَهْدُ أَنْ إِلَّا مَعَ الضَّحَا      مِنْ الشَّرِّ ، فِى بَيْتٍ مِنْ الْخَيْرِ مِمَّحَالٍ (٥٢)

فـ « من الشر » متعلق بـ « صوارخ » ، و « فى بيت » متعلق بها أيضا . و « من الخير »  
متعلق بـ « بيت » و « مِمَّحَال » نعت له . وترتيب البيت : « صوارخ من الشر ، فى بيت  
مِمَّحَال من الخير ، لا يهدأ أن إلا مع الضحايا » (٥٣) .

١٠ - التقديم والتأخير فى التعبير الجاهز :

يقول :

فَهَوَّيَهَا مُجْتَمِعٌ شَنْلُهُ      إِنْ أَصْدَرَ الْقَوْلَ بِتَهَا أَوْزَدَا (٥٤)

فحدث قلب فى التعبير الجاهز « إذا أورد أمرا أصدره » أى إن بدأ أمرا أتمه (٥٥) .

ثالثا : التقديم فى التركيب الشرطى :

تقديم الاسم على الفعل :

تعد قضية تقديم الاسم على الفعل فى التركيب الشرطى من القضايا الجديدة بالبحث  
والدراسة ، ذلك أن ثمة خلافا حول ولاية الفعل أداة الشرط ، فمنهم من يرى « أن حروف  
الجزاء يقبح أن تتقدم الأسماء فيها الأفعال » (٥٦) ، لأن هذه الحروف قد يفارقها  
الجزاء فتتحول إلى أدوات استفهام أو إلى أسماء موصولة .

وتستثنى من أدوات الشرط «إن» ؛ لأنها أم أدوات الشرط ولأنه لا يفارقها الجزاء خلافاً لبقية أخواتها ، تماماً كما هو الحال في حروف الاستفهام ، إذ إنه يقبح أن يليها الاسم إذا ورد الفعل بعده فيما عدا همزة الاستفهام لأنها الأصل فيه (٥٧) .

ويرى البعض أن هناك فعلاً محذوفاً يفسره الفعل الظاهر بعد الفاعل . ونرى أنه ليس ثمة حذف ، وإنما تقديم للاسم على الفعل ، ونقول ذلك محتكمين إلى السياق حتى لا نلجأ إلى التأويلات والتفسيرات التي قد يبدو فيها شيء من التكلف .

وتقديم الاسم على الفعل في التركيب الشرطى — كما وَرَدَ عند البارودى — ذو وجهين :

الوجه الأول : تقديم الاسم على الفعل في جملة الشرط المتصدرة للتركيب الشرطى .

الوجه الثانى : تقديم الاسم على الفعل في جملة الشرط المسبوقة بجملة الجواب .

الوجه الأول للظاهرة : وَرَدَ في أربعة وأربعين موضعاً في ثلاث الصور التالية :

الصورة الأولى : وتقع في أربعة عشر موضعاً ، وهى كالاتى :—

أداة الشرط + جملة الشرط (مبدوءة باسم + فعل ماض) + جملة الجواب (مبدوءة بفعل ماض)

الصورة الثانية : وترد في موضع واحد ، وهى كما يلى :—

أداة الشرط + جملة الشرط (مبدوءة باسم + فعل ماض) + جملة الجواب (مبدوءة بفعل مضارع)

الصورة الثالثة : وقوامها ثمانية وعشرون موضعاً ، وتركيبها :

أداة الشرط + جملة الشرط (مبدوءة باسم + فعل ماض) + جملة الجواب (مقرونة بالفاء)

وتأتى اسمية ، وطلبية ، ومبدوءة بـ «ما» النافية ، ولا «النافية» ، وليس .

ويمثل الصورة الأولى البيت التالى :—

إِذَا الْمَرءُ لَمْ يَنْهَضْ لِمَا فِيهِ مَجْدُهُ قَضَى وَلَهُوَ كَلٌّ فِي خُدُورِ الْعَوَاتِقِ (٥٨)

وتتضح الصورة الثانية في قوله :

إِنَّا إِذَا مَا الْحَرْبُ شَبَّ سَعِيرُهَا نَحْيَى النَّزِيلِ ، وَنَمْنَعُ الْجِيرَانَا (٥٩)

أما الصورة الثالثة فمثالها البيت :

إِذَا الْقَلْبُ لَمْ يَنْصُرْكَ فِي كُلِّ مَوْطِنٍ      فَمَا السَّيْفُ إِلَّا آتٍ حَمْلُهَا إِذْ (٦٠)

ونلاحظ في كل الصور السابقة تقدم الاسم على الفعل ، وقد ورد هذا في أربعة وأربعين موضعاً ، وتنوعت جمل الجواب ، فهي فعلية فعلها ماض ، وفعلية فعلها مضارع ، ومقرونة بالفاء .

وتقديم الاسم على الفعل يعنى أن الاسم المقدم ذو أهمية خاصة عند الشاعر حتى إنه يقدمه على الفعل ، فالاسم وما يرتبط به من معانٍ أكثر أهمية من الفعل . كما أن البدء بالاسم يثير الذهن ويلفت الانتباه .

وتتضح لنا الفكرة السابقة إذا قارنا بين التركيبين التاليين :

— إذا القلب .... لم ينصرك .

— إذا لم ينصرك .... القلب .

فعندما قلب التركيب فتأخر الاسم وتقدم الفعل صار المعنى خالياً من التأكيد ، وأصبح معنى عادياً يعنى دون أن يترك أثراً في نفس متلقيه . ويتضح الفرق بين المعنيين إذا توقف الكلام عند الاسم في الجملة الأولى ، وعند الفعل في الجملة الثانية ، ففي التركيب الأول هناك تشويق أحدثه البدء بالاسم وتقدمه على الفعل ، مما أثار الاهتمام وجعل المتلقى منتظراً ما يرتبط بهذا الاسم من أحكام ومعانٍ

أما في التركيب الثانى فيقل فيه عنصر التشويق ، فإطلاق الفعل وحده لم يحدث الإثارة الذهنية التى أحدثها تقديم الاسم .

الوجه الثانى للظاهرة : وفيها يتقدم الاسم على الفعل في جملة الشرط المسبوقة بجملة الجواب .

و يأتى هذا فى خمسة عشر موضعاً .

ويمثل هذا الوجه من الظاهرة هذا البيت :

لَا تَنْفُلَنَّ إِذَا أُمْنِيَّةٌ عَرَضَتْ      فَإِنَّمَا الْعَيْشُ فِي هَذَا الْوَرَى لَقَطٌ (٦١)

و يتفق وجهها الظاهرة في تقدم الاسم على الفعل في جملة الشرط ومغزى التقدم في كلا الوجهين واحد ، ويختلفان في أن هذا الوجه ينفرد بأن جملة الجواب قد تقدمت على جملة الشرط مما يعنى أن المعنى فيها هو الأهم لدى الشاعر لذا يقدمها ثم يقيد بها بجملة الشرط .



## النتائج

يمكن إجمال النتائج العامة للتقديم والتأخير فيما يلي :-

١- قد يتقدم المفعول لأنه أعظم شأنًا من الفاعل ، أو لأنه أشمل منه ، أو لوقوعه في أسلوب استثناء ، أو في أسلوب استفهام . وقد يتقدم المفعول به لأنه اسم موصول وتقديمه يأتي بغرض المبالغة في الوصف ، كما قد يتقدم لأن تأخيره يؤدي إلى حدوث خلل في التركيب . وقد يكون تقديمه ضروريا لتحقيق التجانس اللفظي بين شطري البيت والمزوجة بينهما .

أما عند تقديم المفعولين على الفاعل فإن دور الفاعل يقل وأهميته تتضاءل بحيث إن المعنى لا يتأثر بحذفه .

٢- يأتي تقديم الحال للتأكيد على المعنى الذي يبرزه هذا الحال ، أما تقديم المفعول لأجله فيعني التركيز على الحدث .

و يتقدم المفعول به والمفعول لأجله معا في صدر البيت وعجزه فيتحقق - إضافة إلى أهمية المقدم - التجانس بين الصدر والعجز .

٣- أن تقديم المفعول به والجار والمجرور معا يجيء لأهمية أولهما ، ولأن تقديم الثاني يؤدي إلى التفصيل والتوضيح . أما إذا عكس ترتيبهما بحيث يرد الجار والمجرور أولا ثم المفعول به ثانيا فهذا يعني إفادة التأكيد الذي يحققه الجار والمجرور والتحقيق الذي يبرزه المفعول به المقدم . أما تقديم الجار والمجرور وحدهما فقد يُراد به بيان مصدر الحدث ، أو الإشارة إلى التحديد المكاني . وقد يتقدم الجار والمجرور في أسلوب القصر فيفيد الاختصاص . ويتعدد الجار والمجرور في السياق بغرض التحديد والتفصيل .

٤- يأتي تقديم التمييز بهدف التركيز على معناه ، أما تقديم الظرف فيجيء للتأكيد إما على التحديد الزمني ، وإما على التحديد المكاني .

٥- أن تأخير الفاعل ووقوعه مقطعا للبيت يعنى التركيز على معانى العناصر التى تقدمت والمحافظة على القافية فى القصيدة . أما تأخير المفعول به ووقوعه مقطعا للبيت فيأتى بغرض المحافظة على القافية .

٦- أن تأخير خبر المبتدأ وتأخير مقول القول بصورة لافتة يجعل المتلقى ينسى أن ثمة خبرا أو مقولا للقول عليه انتظارهما ، إلا أن هذا يعنى حضور ذهن المرسل وتيقظه ، إذ رغم ما اعترض من تراكيب سواء أكانت بين المبتدأ والخبر أم بين القول ومقوله ، فهو يقظ لطبيعة التركيب ، وعلى وعى بماهية البنية النحوية للأبيات وإن طالت .

٧- قد يؤدي تقديم المتعلقات وتأخيرها إلى ثقل في التركيب .

٨- أن تقديم الاسم على الفعل في جملة الشرط يعنى أن الاسم المقدم ذو أهمية خاصة ، كما أن البدء بالاسم يحدث نوعاً من التشويق .



- (١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص ٨٢ .
- (٢) الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ص ٥ ، وانظر : ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ١٠١ .
- (٣) الديوان ج ١ ص ١٩٢ .
- (٤) الديوان ج ٢ ص ١٦٩ .
- (٥) الديوان ج ١ ص ١١٦ .
- (٦) الديوان ج ٢ ص ٣٥٩ .
- (٧) الديوان ج ٣ ص ٢٤ .
- (٨) الديوان ج ٤ ص ٥٧ .
- (٩) الديوان ج ١ ص ١٩٥ .
- (١٠) الديوان ج ١ ص ٢٣١ .
- (١١) الديوان ج ٤ ص ١٩٣ .
- (١٢) الديوان ج ٣ ص ٣٠٧ .
- (١٣) الديوان ج ٤ ص ١٤٩ .
- (١٤) الديوان ج ٢ ص ١٤٣ .
- (١٥) الديوان ج ٣ ص ٥٧١ .
- (١٦) الديوان ج ٢ ص ٩٨ .
- (١٧) الديوان ج ٤ ص ١٢١ .
- (١٨) الديوان ج ٣ ص ٢٦٣ .
- (١٩) الديوان ج ٣ ص ١٥١ .
- (٢٠) الديوان ج ١ ص ١٩٣ .
- (٢١) الديوان ج ٢ ص ٢٠ .
- (٢٢) الديوان ج ١ ص ٢٠١ .

- ( ٢٣ ) الديوان جـ ٢ ص ٢٥٣ .
- ( ٢٤ ) الديوان جـ ١ ص ١٠١ .
- ( ٢٥ ) الديوان جـ ٢ ص ٣٥٦ .
- ( ٢٦ ) الديوان جـ ٤ ص ١٨٢ .
- ( ٢٧ ) الديوان جـ ١ ص ١١١ .
- ( ٢٨ ) الديوان جـ ١ ص ٦٦ .
- ( ٢٩ ) الديوان جـ ٤ ص ١٨٠ .
- ( ٣٠ ) الديوان جـ ٤ ص ١٦٦ .
- ( ٣١ ) الديوان جـ ١ ص ٢١٣ .
- ( ٣٢ ) الديوان جـ ٣ ص ٥٤٠ .
- ( ٣٣ ) الديوان جـ ١ ص ١٩٣ .
- ( ٣٤ ) الديوان جـ ٢ ص ١٤٩ .
- ( ٣٥ ) الديوان جـ ٣ ص ٥٣٦ .
- ( ٣٦ ) الديوان جـ ٣ ص ٦ .
- ( ٣٧ ) الديوان جـ ٣ ص ٤٦٩ .
- ( ٣٨ ) الديوان جـ ٢ ص ١٢٣ .
- ( ٣٩ ) الديوان جـ ٢ ص ٢٢١ .
- ( ٤٠ ) الديوان جـ ٢ ص ١٢٩ .
- ( ٤١ ) الديوان جـ ٣ ص ٤٧ .
- ( ٤٢ ) الديوان جـ ٣ ص ٢٢٧ .
- ( ٤٣ ) الديوان جـ ٣ ص ١٩٤ .
- ( ٤٤ ) الديوان جـ ٣ ص ٢١٠ .
- ( ٤٥ ) الديوان جـ ٣ ص ٢٩٠ .
- ( ٤٦ ) الديوان جـ ٤ ص ٢٢٠ .
- ( ٤٧ ) الديوان جـ ٣ ص ١٨٧ .
- ( ٤٨ ) الديوان جـ ٣ ص ٣١٠ .
- ( ٤٩ ) . الديوان جـ ٣ ص ٣١٢ .
- ( ٥٠ ) الديوان جـ ٣ ص ٢٩١ .
- ( ٥١ ) الديوان جـ ٣ ص ٢٩٤ .

- ( ٥٢ ) الديوان جـ ٣ ص ٢٥٠ .
- ( ٥٣ ) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٣ ص ٢٥٠ .
- ( ٥٤ ) الديوان جـ ١ ص ٢٧٥ .
- ( ٥٥ ) انظر شرح البيت بالديوان جـ ١ ص ٢٧٥ .
- ( ٥٦ ) انظر: سيويه : الكتاب ، جـ ٣ ص ١١٢ .
- ( ٥٧ ) انظر: المبرد : المقتضب ، جـ ٢ ص ٧٢ .
- ( ٥٨ ) الديوان جـ ٢ ص ٣٦١ .
- ( ٥٩ ) الديوان جـ ٤ ص ٨٧ .
- ( ٦٠ ) الديوان جـ ١ ص ٢١٧ .
- ( ٦١ ) الديوان جـ ٢ ص ١٩٩ .





## الفصل السابع

### الالتفاتات

الالتفاتات يعنى فى اصطلاح البلاغيين التحول عن معنى إلى آخر، أو عن ضمير إلى غيره، أو عن أسلوب إلى آخر، ويدور معناه فى اللغة حول الانصراف عن الشيء.

وأول من اقترح للالتفات اسمه الاصطلاحي فى البلاغة هو الأصمعي (١) (ت ٢١١ هـ)، ثم جلتفت به العناية إلى الحد الذى جعل ابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ) يورده فى بداية الحديث عن محاسن الكلام (٢).

ويشرح ابن رشيق (ت ٤٦٣ هـ) فى كتابه «العمدة» كيفية حدوث الالتفات فيرى أنه يتم حين «يكون الشاعر أخذاً فى معنى ثم يعرض له فيعدل عن الأول إلى الثانى فيأتى به ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل فى شيء مما يشد الأول» (٣).

ومن صور الالتفات التحول عن التكلم إلى الخطاب أو إلى الغيبة، والتحول عن الخطاب إلى التكلم أو إلى الغيبة، وكذلك التحول عن الغيبة إلى التكلم أو إلى الخطاب. والشرط اللازم لتحقيق الالتفات فى أى من هذه الحالات الست أن يعود الضمير إلى واحد.

كما يعد من الالتفات الإخبار عن المؤنث بالذكر، والإخبار عن الذكر بالمؤنث، والتحول عن المؤنث إلى الذكر، والانصراف عن المفرد إلى المثنى أو إلى الجمع، وكذلك التعبير عن المثنى بالمفرد، والتعبير عن المفرد بالمثنى. ومن الالتفات أيضاً الإخبار عن الماضى بصيغة المضارع، أو الإخبار عن المستقبل بصيغة الماضى.

ومغزى الالتفات وقيمته البلاغية أنه يأتى بغير المتوقع لدى القارئ أو السامع، فيؤدى إلى حالة من التيقظ ذهنى والنشاط العقلى، ويبعد عن المتلقى ما قد يصيبه من ملل نتيجة السير على نمط واحد من أنماط التعبير (٤).

وقد ورد الالتفات في ديوان البارودي في تسعة وستين موضعاً حوت معظم صور الالتفات السابقة .

## ١ - الالتفات عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب :

وترد هذه الظاهرة في موضع واحد بالديوان هو :

وَأَصْبَحْتُ مَغْلُولَ الْيَدَيْنِ عَنِ الَّتِي  
أَحَاوَلْتُهَا ، وَالذَّهْرُ جَمُّ الْغَوَائِلِ  
صَرِيحٌ لِبَانَاتٍ تَقْسَمُنَ نَفْسَهُ  
وَعَادَرْتَهُ نَهَبَ الْأَكْفُفِ الْخَوَائِلِ  
كَأَنِّي لَمْ أَعْقِدْ مَعَ الْفَجْرِ رَايَةً  
وَلَمْ أَدْعِ بِأَشْمَى لِلْكَامِي الْمُنَازِلِ  
وَلَمْ أَبْعَثِ الْخَيْلَ الْمُغِيرَةَ فِي الضُّجَا  
بِكُلِّ رَكُوبٍ لِلْكَرِيهَةِ بِاسِلِ (٥)

ففي الأبيات التفات عن ضمير المتكلم في البيت الأول وذلك في قوله « وأصبحت مغلول اليدين .. » إلى ضمير الغائب في البيت الثاني في قوله « صريح لبانات تقسمن نفسه ... » ثم العودة مرة أخرى إلى ضمير المتكلم في البيتين الثالث والرابع في قوله « كأني لم أعقد ... وقوله « ولم أبعث الخيل ... » والالتفات هنا - يفيد المبالغة في وصف ما اعتري الشاعر من ضعف وعجز ، دليله حذف المسند إليه في « صريح لبانات » واستخدام ضمير الغائب في « نفسه » و « غادرته » .

## ٢ - الالتفات عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب :

ويجىء في تسعة موضع ، خمسة منها في الغزل واثنان في الهجاء ، وموضع واحد في المدح ، وآخر في الحديث عن روضة النيل والدعاء لها .

يقول في الغزل :

سَكِرْتُ بِخَمْرِ حَدِيثِكَ الْأَلْفَاظِ  
وَتَكَلَّمْتُ بِضَمِيرِكَ الْأَلْفَاظِ  
يَا دُمِيَّةَ لَوْلَا الثَّقِيَّةُ لَا شَيْئُوتُ  
فِي حُبِّهَا الْمُتَيَّاكُ وَالْوُعَاظُ

مَا لِي مَسْخُتِكِ خُلَّتِي ، وَجَزَيْتَنِي  
نَارًا لَهَا بَيْنَ الصُّلُوعِ شَوَاظُ؟ (٦)

فكان السياق يقضى أن يقول في البيت الثاني : لاستوت في حبك ... ولكنه عدل عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائبة .

والالتفات السابق ذو غرضين :-

الأول : أنه يشير إلى جمال المحبوبة وحسنها .

والآخر : أنه إذا وقع أحد غيره في حبها - كالوعاظ والفتاك - فإن الشاعر لا يعرفها ولا يتجه إليها بحديث .

و يقول فيه أيضا :

يَانَاعِسَ الطَّرَفِ إِلَى كَمْ تَنَامُ      أَشْهَرْتَنِي فِيكَ ، وَنَامَ الْأَنَامُ  
أَوْشَكَ هَذَا اللَّيْلُ أَنْ يَنْقَضِيَ      وَالْعَيْنُ لَا تَعْرِفُ طَيْبَ الْمَنَامِ  
وَيَلَاةٌ مِنْ ظَبْيِ الْحِمَى ، إِنَّهُ      جَرَعْنِي - بِالْصَّدِّ - مُرَّ الْحِمَامِ (٧)

فثمة تحول عن خطاب حبيبته في قوله « ياناعس الطرف ... » إلى الحديث عنها بضمير الغائب في « إنه جرعني - بالصد - مر الحمام » . فقد وَجَّه الخطاب إليها أولا حتى يعين من يخاطبه وتعرف هي أنه يوجه حديثه إليها ، ثم التفت بعد ذلك - متألما - إلى ضمير الغائب ، كأنه أَيْفَ أَنْ يَنْسَبَ إِلَى حَبِيبَتِهِ أَنَّهَا جَرَعَتْهُ مَرَارَةَ الْمَوْتِ فَتَحُولُ إِلَى الْغَيْبَةِ ، كَمَا أَنَّ هَذَا التَّحُولَ يَفِيدُ تَعْظِيمَ الْمَحْبُوبَةِ .

و يقول :

ذَنْبِي إِلَيْكَ غَرَامِي      فَهَلْ يَجِلُّ مَلَامِي  
يَاظَالِمِي فِي هَوَاهُ      هَلَّا رَعَيْتَ ذُنَائِمِي  
حَتَّى تَغْرِضَ عَنِّي      وَلَا تَرُدُّ سَلَامِي (٨)

إذ انتقل من الخطاب في قوله « ذنبي إليك غرامي .. » إلى الغيبة في « ياظالمى في هواه ... » .

وهناك ارتباط في معنى التحول بين هذا الموضع وسابقه ، فهو - هنا - يكره أن يقرن معنى الظلم بحبيبته ، فتحدث عنها بضمير الغائب في « ياظالمى في هواه » ، ويُضاف إلى هذا أن التحول إلى ضمير الغائب يفيد المبالغة في وصف الهوى .

و يقول أيضا :

رُدِّي الْكَرَى لِأَرَاكَ فِي أَحْلَامِيهِ  
أَوْ فَابْصُرْنِي إِلَى، فَإِنَّهُ  
قَدْ كَانَ خَلَقَنِي لِمَوْعِدِ سَاعَةٍ  
لَمْ أَذَر: هَلْ ثَابَتَ إِلَيْهِ أَنَاثُهُ  
عَهْدِي بِهِ صَغْبُ الْقِيَادِ. فَمَالَهُ  
خَدَعْتُهُ سَاحِرَةُ الْعَيُونِ بِنَظَرَةٍ

إِنْ كَانَ وَعْدُكَ لَا يَفِي بِذِمَامِيهِ  
جَارِي هَوَاكَ، فَقَادَهُ بِزِمَامِيهِ  
مِنْ يَوْمِهِ، فَقَضَى مَسِيرَةَ عَامِيهِ  
أَمْ لَمْ يَزَلْ فِي غَيِّهِ وَهَيَامِيهِ  
الْقَى يَدًا لِلْسَّلَامِ بَعْدَ غَرَامِيهِ  
مِنْهَا، فَمَلَّكَهَا عِذَارَ لِحَامِيهِ (٩)

فانصرف عن خطاب حبيبته في قوله « ردئي الكرى لأراك في أحلامه .. » إلى الحديث عنها  
بضمير الغائب في قوله « خدعته ساحرة العيون .. » .

ومغزى هذا التحول الرغبة في عدم وصف حبيبته بالخداع حتى لو كان هذا الخداع بنظرة  
بالإضافة إلى أن هذا التحول يدل على المبالغة في وصف المحبوبة .

و يقول أيضا في الغزل :

يَا قَرِيرَ الْعَيْنِ يَا لَوْسَنٍ  
كَيْفَ لَا تَرْتِي لِمِكَثُوبٍ  
هَبَّكَ لَمْ تَسْمَعْ شَكَاةَ فَيْيٍ  
يَا عِبَادَ اللَّهِ مَنْ لِقَتِي  
رَعَتِ الْأَشْوَاقُ مُهَجَّتَهُ  
أَوْ مَنْ ظَلَمَنِي خَلَعَتْ بِهِ  
سَاحِرُ الْعَيْنَيْنِ مَا بَرَحَتْ

مَا الَّذِي الْهَكَ عَنْ شَجْنِي  
شَفَّةُ بَرْخٍ مِنْ الْحَزَنِ؟  
أَوْ لَمْ تُبْصِرْ ضَنْيَ بَدْنِي؟  
بَلِيدِ الْأَشْوَاقِ مُرْتَهَنٍ؟  
وَبَرَاهِ الْوَجْدِ، فَهُوَ ضَلِيلِي  
فِي مَيَادِينِ الْهَوَى رَسْنِي  
لَحْظَتَاهُ مُضَدَّرِ الْفِتَنِ (١٠)

فتحول الشاعر عن الخطاب في « يا قير العين ... » إلى استخدام ضمير الغائب في  
« آه من ظبي خلعت به ... » و « ساحر العينين ما برحت لحظتاه .... » .

وقد أفاد هذا التحول تعظيم المحبوبة والمبالغة في وصف جمالها . أما التحول عن ضمير  
المخاطب إلى ضمير الغائب في الهجاء فقد ورد في موضعين .

يقول في أولهما :

وَصَالِكَ لِي هَجْرٌ، وَهَجْرُكَ لِي وَضَلٌ  
إِذَا كَانَ قُرْبِي مِنْكَ بُعْدًا عَنِ الْمُتَى  
وَكَيْفَ أَوْدُ الْقُرْبِ مِنْ مُتَلَوْنٍ  
فَلَيْتَ الَّذِي بَيْنِي وَبَيْنَكَ يَنْتَهَى

فَزِدْنِي صُدُودًا مَا اسْتَطَعْتَ، وَلَا تَالُ  
فَلَا حُمَّتِ اللَّقِيَا، وَلَا اجْتَمَعَ الشَّمْلُ  
كَثِيرَ خَبَايَا الصُّدْرِ، شَيْمَتُهُ الْخَلُّ  
إِلَى حَيْثُ لَا ظِلْحُ يَرْفُ وَلَا أَتْلُ (١١)



ففى الأبيات التفات عن الخطاب فى البيتين الأول والثانى إلى الغيبة فى البيت الثالث ، ثم العودة مرة أخرى إلى ضمير الخطاب فى البيت الرابع .

والشاعر فى هذه الأبيات يهجو «نوبار» ، ويخاطبه فى البيتين الأولين طالبا منه أن يزيد فى الهجر والصدود ، داعيا الله ألا يجمع شملهما ، ثم يتحول عن خطابه — متحدثا عنه بضمير المهجو ، وبعد ذلك يعود مرة ثانية إلى خطاب المهجو فى البيت الرابع متمنيا أن ينتهى ما بينهما وتنقطع علاقتهما .

والالتفات — هنا — يحقق أمرين :-

الأول : أن الحديث عن المهجو بضمير الغائب فيه تحقير من شأنه والتقليل من مكانته .

والآخر : أنه يدل على أن الشاعر يأنف أن يتقرب من هذا المهجو ، بل ويستنكر أن يحدث هذا منه ، حتى لا يخالطه بما فيه من فساد ودنس .

ويقول فى الموضع الآخر من الهجاء :

فَاخْسَأْ ، فَمَا الْكَلْبُ أَذْنَى مِنْكَ مَنَزَلَةً  
وَ«اخْسَأْ» لِمِثْلِكَ إِعْزَازٌ وَإِكْرَامٌ  
هَذَا الَّذِي تَكْرَهُ الْأَبْصَارُ ظَلَعَتْهُ  
فَحَبَطَهَا مِنْهُ إِذَاءٌ وَإِلَامٌ (١٢)

فقد تحول من الخطاب فى البيت الأول إلى الغيبة فى البيت الثانى .

والتحول إلى الغيبة كان ذا مبرر قوى ، إذ إن الأبصار تكره طلعة هذا المهجو ، فهى تؤذيهم وتؤلمهم ، لذا فالشاعر لا ينظر إليه حتى لا يتأذى من رؤيته ، فكان مناسبا لذلك استخدام ضمير الغائب ، ويضاف إلى هذا أن الحديث عن المهجو بضمير الغائب فيه تحقير من شأنه ، ودليل ذلك استخدام اسم الإشارة فى مطلع البيت الثانى الذى أفاد تنكير المهجو وتحقيره .

أما الخطاب فى البيت الأول ففيه الأمر والمواجهة ، أى : أمر المهجو بالابتعاد ومواجهته بأن الكلب ليس أدنى منه منزلة ، بل إنه — أى المهجو — أدنى من الكلب وأحقر .

ويقول فى مدح الشيخ جمال الدين الأفغانى :

يَا لَكَ مِنْ ذِي أَدَبٍ ! أَظْلَعْتَ فِكْرَتَهُ ثَاقِبَةَ الْأَنْجُمِ (١٣)

فتحول الشاعر من الخطاب فى قوله «يا لك من ذى أدب» إلى الغيبة فى قوله «أطلعت فكرته ثاقبة الأنجم» .

والتعجب في البيت كان ملائما له الخطاب فهو يخاطب ممدوحه متعجبا ، ثم يتحول إلى ضمير الغائب كي يحدث الناس ويخبرهم بأن هذا الأديب يكتب أدبا رفيعا . كما أن استخدام ضمير الغائب فيه معنى التعظيم .

و يقول في روضة النيل :

يَا رَوْضَةَ النَّيْلِ لَا مَسَّتْكَ بَائِقَةٌ      وَلَا عَدَّتْكَ سَمَاءُ ذَاتِ أَغْدَاقٍ  
وَلَا بَرَحَتْ مِنْ الْأَوْرَاقِ فِي حُلَلٍ      مِنْ سُتُوسٍ عِبْقَرِيٍّ الْوَشْيِ بَرَاقٍ  
يَا حَبَّذا نَسَمٌ مِنْ جَوْهَا عَمِيقٍ      يَسْرِي عَلَى جَدُولٍ بِالسَّمَاءِ دَفَاقٍ (١٤)

فهناك تحول من الخطاب في البيتين الأول والثاني إلى الغيبة في البيت الثالث .

والبيتان الأولان فيهما دعاء لروضة النيل بالسلامة من البلياء ، وأن أشجارها مورقة لذا كان مناسبا لهذا الدعاء استخدام ضمير الخطاب ، ثم تحول في البيت الثالث إلى الملمح الذي ناسبه ضمير الغيبة الذي يحقق معنى إخبار الناس بأمر هذه الروضة وجوها وهوائها ... كما أن هذا الالتفات إلى ضمير الغائب يحمل معنى التعظيم .

### ٣ - الالتفات عن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم :

وتأتى هذه الظاهرة في موضعين ، أولهما في الفخر ، والآخر في الغزل .

يقول في الفخر :

لَهُ بَيْنَ مَجْرَى الْقَوْلِ آيَاتٌ حِكْمَةٌ      يَدُورُ عَلَى آدَابِهَا الْجَدُّ وَالْهَزْلُ  
ثُلُوحٌ عَلَيْهِ مِنْ أَبِيهِ وَجَدُّهُ      مَخَايِلُ سَاوَى بَيْتِهَا الْفَرْخُ وَالْأَضْلُ  
فَأَشْيَبْنَا فِي مُلْتَقَى الْخَيْلِ أَمْرٌ      وَأَمْرُنَا فِي كُلِّ مُعْضِلَةٍ كَهْلُ  
لَنَا الْفَضْلُ فِيمَا قَدْ مَضَى ، وَهُوَ قَائِمٌ      لَدَيْنَا ، وَفِيمَا بَعْدَ ذَلِكَ لَنَا الْفَضْلُ (١٥)

فالالتفات عن ضمير الغائب في البيتين الأول والثاني إلى ضمير المتكلمين في البيت الثالث يعني أن هذه الصفات التي أوردها في البيتين الأولين بضمير الغائب واصفا كل رجل من قومه بها إنما هي صفات قومه ، أي قوم الشاعر ، كما أن البيت الثالث الذي التفت فيه إلى ضمير المتكلمين يجمع في معناه كل النعوت التي نعت بها كل رجل من قومه في البيتين السابقين عليه وما سبقهما من أبيات .

ويُضاف إلى ذلك أن ختام القصيدة بضمير المتكلمين في قوله :

لَنَا الْفَضْلُ فِيمَا قَدْ مَضَى .....

أبلغ وأكثر تأثيرا من ختامها بغير ذلك .

ويقول في الغزل :

عَلِيلٌ أَنْتَ مُشَقِيقُهُ      قَمَّا لَكَ لَا تُكَلِّمُهُ ؟  
سَرَى فِيهِ الضُّنَى حَتَّى      بَدَتْ لِلْقَيْنِ أَعْظَمُهُ  
قَلَا إِنْ نَسَّاحَ تَسْفِيزُهُ      وَلَا إِنْ نَسَّاحَ تَرْحَمُهُ  
إِذَا كَيَانَ الْهَوَى دُنْسِي      فَقُلْ لِي : كَيْفَ أَكْثَمُهُ ؟ (١٦)

هنا نلاحظ تدرجا في الوصف والانفعال : علة ، فأعراض ، فضنى ، فجفاء من المحبوبة .. كل هذا بضمير الغائب . ثم فاض الكيل بالحبيب فصرَّح بهواه في البيت الرابع مستخدما ضمير المتكلم .

#### ٤ - الالتفات عن ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب :

وترد هذه الظاهرة في اثنين وعشرين موضعا .

وقد وردت الالتفات عن الغيبة إلى الخطاب في أغراض الهجاء ، والمدح ، والرثاء ، والغزل .

يقول هاجيا :

هَدَفَ لِلْعُيُوبِ ، فِي كُلِّ عُضْوٍ      مِنْهُمْ لِلطَّاعِنِينَ وَتَفُضِّلُ  
تَسَلَّطُهُ مِنْ أَشْيَئِهَا أَمْ سُوءُ      مَالِهَا غَيْرَ طَائِفِ اللَّيْلِ بَغْلُ  
كُنْ كَمَا شِئْتَ يَا فُلَانُ ، وَمَاشَا      عَثَ رَجَاكُ ، فَأَنْتَ لِلْهُمِ أَهْلُ (١٧)

فهو يتحدث عن المهجو — وهو من سعى به إلى الخديو توفيق — في البيتين الأول والثاني بضمير الغائب ، وثمة حذف للمسند إليه في قوله « هَدَفَ » أى هو « هدف » ، يقصد المهجو . والشاعر يجمع في هذين البيتين وما سبقهما من أبيات كل النقائص والعيوب ويصف بها المهجو ثم يلتفت عن الغيبة إلى الخطاب في البيت الثالث ، فيواجه بها من يهجو مستنكرا أفعاله وساخرا منه ، ومسلما بماله من مكانة مذكرا إياه بأن الدناءة متأصلة فيه . فاستخدام فعل الأمر « كُنْ » كأن يناسبه التحول إلى الخطاب . فكان الشاعر كان يعلن للناس ما في هذا المهجو من صفات ذميمة فتحدث عنه بضمير الغائب ، ثم التفت إلى المهجو ليواجهه في البيت الثالث .

وقد يكون الالتفات عن الغيبة إلى الخطاب في الهجاء للدعاء على المهجو كما في قوله :

مُسْتَقِظٌ لِلْمُخَاذَى ، غَيْرَ أَنْ لَهُ  
طَرَفَا عَنِ الْعِزِّ وَالْأَوْتَارِ نَوَامٌ

أَشْفَفُ الْفِرُّ اللّٰهَ إِلَّا مِنْ عَدَاوَتِهِ  
فَإِنَّهَا لِيَجْلَالَ اللّٰهَ إِعْظَامُ  
فَإِذْ هَبَّ كَمَا ذَهَبَ الظَّاعُونَ مِنْ بَلَدٍ  
تَقْفُوهُ بِاللَّفْنِ أَرْوَاحَ وَأَجْسَامُ (١٨)

هنا أيضا حذف للمبند إليه في البيت الأول ، وحديث عن المهجو الذي سعى به بضمير الغائب . فهو يخاطب الناس و يبين لهم صفات هذا المهجو الذميمة ، لذا كان مناسبا استخدام ضمير الغائب ، ثم التحول عنه إلى الخطاب في البيت الثالث عندما استعمل الأمر « اذهب » الذي يحمل معنى الدعاء ، والدعاء بخطاب المدعو عليه أبلغ من استخدام ضمير الغائب .

و يقول في مدح الخديو إسماعيل وتهنئته بالولاية :

لَهُ (بَيْتٌ) مَجْدٍ ، رَفَرَتْ دُونَ سَقْفِهِ  
فَمَنْ رَامَهُ ، فَلْيَتَّخِذْ مِنْ قَضَائِي  
فَيَا بَنَ الْأَلَى سَادُوا الْوَرَى ، وَأَنْتَهُوا إِلَى  
أَهْلِيكَ بِالْمَلِكِ الَّذِي طَالَ جِيْدُهُ  
حَمَامُ الدَّرَارِي ، مُشِيخِرُ الدَّعَائِمِ  
سُطُوراً إِلَى مَرْقَاهُ مِثْلَ السَّلَامِ  
تَمَامِ الْعُلَا مِنْ قَبْلِ نَزْعِ التَّمَائِمِ  
بِعِزِّكَ ، حَتَّى حَلَّ بَيْتُ النِّعَائِمِ (١٩)

ففي الأبيات التفات عن ضمير الغائب — في البيتين الأول والثاني — إلى ضمير المخاطب في البيتين الثالث والرابع . فالشاعر في البيتين الأول والثاني كان يخاطب الناس محدثا إياهم عن أسرة المدوح وكرم أصله ، وكان ملائما لذلك استخدام ضمير الغائب ، ثم التفت إلى المخاطب كي يوجه التهنئة إلى المدوح بتوليته الحكم .

و يقول في رثاء علي رفاة باشا :-

إِذَا قَالَ كَانَ الْقَوْلُ عُثْوَانٌ فَعَلَهُ  
خِلَالًا يَفُوحُ الْمِسْكُ عَنْهَا مُخَدَّثًا  
فَلَا غُرُوْا أَنْ تَذْبِي الْعُيُودُ أَسَافَةً  
فَأَنْتَ ابْنُ مَنْ أَحْيَا الْبِلَادَ بِعِلْمِهِ  
وَيَارُبَّ قَوْلٍ نَافِذٍ كَسِئَانِ  
وَيُشْنِي عَلَى آثَارِهَا الْمَلَوَانِ  
عَلَيْكَ وَيَرْغَى الْحُزْنَ كُلَّ بَحْتَانِ  
وَأَبْقَى لَهُ ذِكْرًا بِكُلِّ مَكَانٍ (٢٠)

فعند الحديث عن خصال المرثى كان الضمير الغائب ملائما للتعبير عما يريد الشاعر أن يقوله للناس ، ثم تحول الشاعر في البيتين الثالث والرابع إلى الخطاب ، وذلك لاستحضار المرثى وليبان أنه لم يمت — فهو باق بأعماله ومآثره — ودليل ذلك أنه يخاطب .

و يقول في الغزل :

سَبَبْنِي بِعَيْنَيْهَا ، وَقَالَتْ لِشَرْنِهَا  
أَلَا مَا لِهَذَا الْغَرَّ يَثْبَعُنِي قَضِي



وَلَمْ تَذَرِ ذَاتُ الْخَالِ وَالْحُبُّ قَاضِخٌ  
بِأَنَّ الَّذِي أَخْفِيهِ غَيْرُ الَّذِي أَبْدَى  
حَنَانِيكَ، إِنَّ الرَّاى حَارَ دَلِيلُهُ  
فَضَّلَ، وَغَادَ الْهَزْلُ فِيكَ إِلَى الْجِدِ  
فَلَا تَسْأَلِ مِنِّي الزِّيَادَةَ فِي الْهَوَى  
رُويَدَا، فَهَذَا السَّوْجُدُ آخِرُ مَا عِنْدِي (٢١)

فشمة التفات عن الغيبة في البيتين الأول والثاني إلى الخطاب في قوله «حنانيك ...» وهو من المصادر المثناة.

وهذا الالتفات ذو دلالة هامة، فبعد أن يصف ما فعلت به محبوبته ... يطلب منها أن تترفق به وترحمه، فكان الاتجاه إليها بالخطاب. أى أن الالتفات هنا لاستدراار عطف المحبوبة.

## ٥ - الإخبار عن المؤنث بالذكر:

وهى ظاهرة خاصة بالغزل، وتأتى عند البارودى فى عشرين موضوعا، كلها فى الغزل أو النسيب أو التشوق إلى الحبيبة، وليس ثمة فروق بين المواضع العشرين التى تتضح فيها تلك الظاهرة.

يقول :-

لَكَ رُوحِي، قَاضِغٌ بِهَا مَا تَشَاءُ      فَهِيَ مِنِّي لِتَظِيرِكَ فِتْدَاءُ  
لَا تَكِلْنِي إِلَى الصَّدُودِ، فَحَشْبِي      لَوْعَةً تُقِلُّهَا الْأَخْشَاءُ  
أَنَا وَاللَّهِ مُنْذُ غَبْتُ عَلِيلٌ      لَيْسَ لِي غَيْرَ أَنْ أَرَاكَ دَوَاءُ  
كَيْفَ أَرَوَى غَلِيلَ قَلْبِي، وَلَمْ يَبْقَ      لِعَيْنِي مِنْ بَعْدِ هَجْرِكَ مَاءُ  
فَتَرَفَّقَ بِمُتَهَجَّةٍ شَفَقَهَا الْوَجْدُ      دُ، وَغَيْنِ أَخْتَى عَلَيْهَا الْبُكَاءُ (٢٢)

وَأَسْتَخْدَمُ ضَمِيرَ الْمَذْكَرِ لِلتَّغْزُلِ بِالْحَبِيبَةِ وَالتَّعْرِيزِ بِحُبِّهَا وَهَوَاهَا وَبَثَّ الْأَشْوَاقَ إِلَيْهَا يَعُودُ إِلَى تَأَثُّرِ الْبَارُودِيِّ بِشُعْرَاءِ الْعَصْرِ الْعَبَّاسِيِّ «كَأَبَى نَوَاسٍ الَّذِي نَقَلَ الْغَزَلَ مِنْ أَوصَافِ الْمُوْنَثِ إِلَى الْمَذْكَرِ، فَخَرَجَ بِذَلِكَ عَنْ مَأْلُوفِ الْعَرَبِ وَأَدَابِهِمْ؛ إِذْ لَمْ يَكُنْ مَعْرُوفًا قَبْلَهُ، وَقَبْلَ أَسْتَادِهِ وَقَدَوْتِهِ «وَالْبَيْتَةُ بْنُ الْحَبَابِ» ثُمَّ جَاءَ فِي شُعْرِ الْحَسَنِ بْنِ الصَّحَّاحِ، وَأَبَى عِبَادَةَ الْبَحْتَرِيِّ وَغَيْرِهِمْ مِنْ شُعْرَاءِ الْعَصْرِ الْعَبَّاسِيِّ وَالْعَصُورِ الَّتِي بَعْدَهُ إِلَى الْبَارُودِيِّ وَأَمْثَالِهِ» (٢٣).

وقد يكون مرجع هذه الظاهرة إلى المجون واللهو والخلاعة التى شاعت فى العصر العباسى، وإلى امتناع الحبيب عن التصريح بهواه صراحة مخافة أن يفتضح أمره، وقد يكون ذلك من باب التغليب والتعميم، أى تغليب المذكر وتعميمه.



## ٦ - التحول عن المذكر إلى المؤنث :

ولهذه الظاهرة صورتان :

الأولى : التحول عن جمع الذكور إلى جمع الإناث :-

ويُردُّ في موضع واحد بالديوان ، يقول فيه عن جارة له :

لَهَا صَبِيَّةٌ لَبَّارَكَ اللَّهُ فِيهِمْ      قَبَّاحُ التَّوَاصِي لَا يَتَمَنَّى عَلَى حَالِ  
صَوَائِحُ ، لَا يَهْدَانِ إِلَّا مَعَ الضُّحَا      مِنَ الشَّرِّ ، فِي بَيْتٍ مِنَ الْخَيْرِ مِنْحَالِ  
تَرَى بَيْنَهُمْ - يَفَرِّقُ اللَّهُ بَيْنَهُمْ -      لَهَيْبَ صَيَّاحٍ يَضَعُ الْفَلَكَ الْعَالِي (٢٤)

فقد حدث تحول عن ضمير الذكور في « فيهم » إلى ضمير جماعة الإناث في « يَتَمَنَّى » - كما يبدو من البيت الأول - ثم استخدام ضمير الإناث مرة ثانية في البيت الثاني في « يهدأن » ، وأخيرا العودة إلى ضمير جماعة الذكور العقلاء في البيت الثالث .

ودلالة هذا كله تمكن في الرغبة في إطلاق الوصف والدعاء في ثلاثة الأبيات السابقة على أولاد هذه الجارة وبناتها ، أي أن التحول - هنا - كان للشمول واستغراق الجنسين في الحكم .

والأخرى : الإخبار عن جمع الذكور بالمؤنث :

ويجىء في موضع واحد بالديوان ، يقول فيه عن أعدائه :

وَمَا ذَاكَ إِلَّا أَنَسَى بِثُ سَاهِرًا      وَتَأْمُوا ، وَمَا عُقْبَى التَّيَقُّظِ كَالْغَفْوِ  
فَأُضْبَحَتْ مَشْيُوبُ الزَّئِيرِ ، وَأُضْبِحَتْ      لَوَاطِيءٌ فِيمَا بَيْنَ دَارَاتِهَا تَغْوَى (٢٥)

والإخبار عن جماعة الذكور العقلاء - وهم أعداؤه في البيت - بالمؤنث إنما كان للتقليل من مكانتهم والنيل من رجولتهم ولتحقيرهم أو عدهم من البهائم والعجماوات (٢٦) .

٧ - التحول عن المؤنث إلى المذكر :

وترد هذه الظاهرة في صورتين :-

الصورة الأولى : التحول عن المفرد المؤنث إلى المفرد المذكر :

وتجئ في موضعين في الغزل ، يتحول في الأول عن مخاطبة المفرد المؤنث إلى ضمير الغائب ،  
ويتحول في الآخر عن خطاب المفرد المؤنث إلى خطاب المفرد المذكر .  
يقول في أولهما :-

مَنَحْتُكَ ، نَفْسِي وَهِيَ نَفْسٌ عَزِيزَةٌ  
عَلَيَّ ، وَمَالِي مِنْ هَوَاكَ قَسِيمٌ  
فَإِنْ يَكُ جِسْمِي عَنْ فَنَائِكَ رَاحِلٌ  
فَإِنْ هَوَى قَلْبِي عَلَيْكَ مُقِيمٌ  
شَكُوتٌ إِلَى مَنْ لَيْسَ يَرْحَمُ بَاكِيًا  
وَمَا كُلُّ مَنْ يُشْكِي إِلَيْهِ رَحِيمٌ

وَأَنسَى لَحْرُبَيْنِ قَوْمِي ، وَأَنَمَا  
تَعَبَّدَنِي حُلُوهُ الدَّلَالِ رَحِيمٌ (٢٧)

إذ تحول عن مخاطبة المؤنث - في البيتين الأول والثاني - إلى ضمير الغائب المذكر - في الثالث  
والرابع - ولم تعد إلى المؤنث مرة أخرى في هذه القصيدة .

والتحول إلى المذكر قد بدأ في البيت الثالث لأن الشاعر استنكف أن يشكو إلى امرأة - وإن  
كانت حبيبته - ما يعانیه ، وَعَدَّ البكاء أمامها ضعفا لا يليق برجلته ، فتحول إلى المذكر وهو أليق ،  
وجرى البيت الرابع مجراه . يُضاف إلى ذلك أن صياغة صدر البيت على هذا النحو كان معتبرا إلى  
تجعل عجزه يجرى مجرى الحكمة .

والموضع الآخر الذي يتحول فيه عن مخاطبة المؤنث إلى مخاطبة المذكر يقول فيه :

فَقَدْ تَدَاغَى الْقَلْبُ مِمَّا لَقِيَ  
وَأَنْتِ صِلُوهُ الْقَمَرُ الْمُشْرِقُ ؟  
أَفَعَلْ مَا شِئْتُ ، وَلَا أَتَقَى  
وَمُقْبَلَةٌ لَوْلَاكَ لَمْ تَأْرِقِ (٢٨)

بَلَحْظَةٍ كَاللَّهْلِيمِ الْأَزْرَقِ  
فَنَهَى عَلَى التَّمْنِيهِ كَالْبَيْرَقِ

عُودِي بَوَضِل ، أَوْخِذِي مَا بَقِيَ  
أَيُّ فُؤَادٍ بِنِكَ لَمْ يَفْلِقِ  
عَلَّمَتْنِي الدَّلَّ ، وَكُنْتُ امْرَأَ  
فَارَحِمِ فُؤَادًا أَنْتِ أَبْلَيْتُهُ

مِنْ كُلِّ هَيْفَاءٍ كَخُوطِ الْقَنَا  
تَخْطُرُ فِي الْفَيْثَانِ مِنْ قَرْعِهَا

هنا - أيضا - يشكو ما يؤرقه ويرجو حبيبته أن يرجه ، ومغزى اللجوء إلى مخاطبة المذكور - كما في الموضع السابق - تتمثل في فكرة أن الشكوى إلى المرأة تشين الرجل ، أما عن التحول مرة أخرى إلى مخاطبة المؤنث فكان ضروريا لأنه يتحدث عن منزل الحبيبة ومافيه من حسان يشبههن بقطع من المها .

الصورة الثانية : التحول عن خطاب جماعة الإناث إلى خطاب جماعة الذكور .  
وتجىء هذه الصورة في موضعين .

يقول عن الحسان المُحَبَّبَات :

ظَلَوْتُ بِنِهْنِ النَّوَى عَنِّي بُدُورَ دَجَى  
لَا يَسْتَبِينُ لِعَيْنِي بَعْدَهَا سَتَنُ  
أَتَبَعْتُهُنَّ نَظَرَاتٍ كُلَّمَا بَلَّغَتْ  
أُخْرَى الْحُمُولِ ثَنَاهَا مَدْمَعُ هُتُنُ  
يَا زَاحِلِينَ وَفِي أَخْدَاجِهِمْ قَمَرُ  
يَكْغَادُ يُقْبِلُ مِنْ حُشْيَةِ الْوَتَنِ  
مُتُّوا عَلَيَّ بِوَضْعِ أَسْئَلِيهِ  
مِنْ لَهَجَتِي رَمَقًا يَخْيَا بِهِ الْبَدَنُ (٢٩)

إذ حدث تحول عن ضمير جماعة الإناث في البيت الأول إلى ضمير جماعة الذكور العقلاء في الأبيات التالية له .

والشاعر - هنا - يصف رحيل أحبائه عنه ، لذا فالتحول يشير إلى أنه لا يخص بنظرات الوداع النساء دون الرجال ، بل يرسلها إثر كل من يرحل عنه : رجالا ونساء وأطفالا وشيوخا .

و يقول في الموضع الآخر :-

وَعَلَى الرَّجَائِلِ نِسْوَةٌ غَرِيبَةٌ  
أَلْهَوِيَتْنِي ، فَتَبِعْتُ شَيْطَانِ الْهَوَى  
مَا كُنْتُ أَتْلُمُ قَبْلَ بَادِرَةِ النَّوَى  
رَحَلُوا أَقَائِي عُبْرَةَ مَسْفُوحَةٍ  
يَخْدَعُنِ لُبَّ الْحَاظِمِ الشَّقِظَانِ  
إِنَّ النِّسَاءَ حَبَائِلُ الشَّيْطَانِ  
أَنَّ الْأُسُودَ قَرَائِسُ الْغِزْلَانِ  
وَيَدِ تَغْمُ حَشَا مِنَ الْخَفَقَانِ (٣٠)

ودلالة التحول - هنا - كسابقه .

نخلص مما سبق إلى أن التحول عن جمع الإناث إلى جمع الذكور يأتي للاستغراق ، أي استغراق الجنسين في الحكم .

## ٨ - التحول عن خطاب المفرد إلى خطاب المثني :

وتأتى هذه الظاهرة في موضع واحد هو:-

فَأَنْتَبِهْ يَا نَدِيمُ ، وَاشْتَظِجِ الشَّامَا  
فِي بَكَاسٍ تَفِيضُ بِالنُّوَارِ  
وَاشْقِيَانِي ، وَغَشِيَانِي بِالسُّخْنِ  
يَبْقَعُ النَّفْسَ مِنْ إِسَارِ الْوَقَارِ (٣١)

والتحول عن خطاب المفرد - في البيت الأول - إلى خطاب المثني في الثاني له مغزيان :

الأول : أنه يخاطب نديمين على الشراب جريا على عادة العرب في مخاطبة رفيقين عند السفر أو الرحيل أو عند البكاء على ديار الأحبة أو في مجلس الشراب ، والمخاطب واحد في كل هذه الأحوال ، وإن كان بلفظ المثني .

والآخر : أنه قد يقصد بقوله « اسقياني » النديم والساقى اللذين ذكرهما في البيت الأول .

## ٩ - التحول عن خطاب المفرد إلى خطاب الجمع :

ويرد في موضع واحد ، يقول فيه :-

لَا كُتِبَ تَشْرَى ، وَلَا رُسُلُهُ  
اللَّهَ فِي عَيْنِ جَفَاهَا الْكَرَى  
ظَالِ النَّوَى مِنْ بَغْدِكُمْ ، وَانْقَضَتْ  
تَأْتِي ، وَلَا الظُّفَى يُوَفِّي لِمَامِ  
فِيكُمْ ، وَقَلْبٌ قَدْ بَرَأهُ الْفَرَامِ  
بَشَاشَةُ الْعَيْشِ ، وَسَاءَ الْمَقَامِ (٣٢)

إذ تحول عن ضمير المفرد الغائب إلى ضمير المخاطبين .

وهذا التحول مرجعه إلى أن الشاعر لا يخص بالحب والشكوى من الضن بالرسائل حبيبه فحسب ، بل يقصد كل أحبائه وأصدقائه .

## ١٠ - التعبير عن المثني بالمفرد :

ويجىء في موضع واحد هو:

فَلْيَنْظُرِ الْمَرْءُ فِيمَا قَدَّمَتْ يَدُهُ  
أَي : فيما قدمت يداه .  
قَبْلَ الْمَعَادِ ، فَإِنَّ الْعُمُرَ لَمْ يَدُمِ (٣٣)

واللفظ « اليد » - ومثناه وجمعه - يستخدم للإشارة إلى أعمال الإنسان في حياته ، وخصت

اليد بالذكر - دون باقي أعضاء الجسم - لأن أغلب أفعال الإنسان تتم بها .

## ١١ - مخاطبة اسم الجمع خطاب المثنى :

ويأتى ذلك فى موضع واحد هو :  
أَقُولُ لِرَكْبٍ مُّذَلِّجِينَ ، هَفَّتْ بِهِمْ .....  
رِيَا حُ الْكَرَى ، مِيلَ الطَّلَى وَالْعَمَائِمِ .....  
أَلَا أَيُّهَا الرِّكْبُ الَّذِى خَافَرَ الشَّرَى .....  
قِفَابِى قَلِيلًا ، وَأَنْظُرَا بِى ، أَشْتَفِى .....  
بِكُلِّ فَتَى لِلْبَيْنِ أَغْبَرَ سَاهِمِ .....  
يَلْتَمِ السَّحْصَى بَيْنَ اللّوَى قَالَتَعَائِمِ (٣٤) .....  
إذ خاطب اسم الجنس « ركب » مخاطبة الجمع فى البيت الأول ، ومخاطبة المفرد فى الثانى .  
والاستعمالان جائزان : الأول بتأويل « ركب » على معنى الجماعة ، والثانى باعتبار لفظه . ثم  
خاطبه فى البيت الثالث خطاب المثنى على عادة العرب - والبارودى يسير على نهجهم - فى مخاطبة  
رفيقين عند السفر أو الرحيل .

## ١٢ - إخبار عن الماضى بالمضارع :

ويأتى ذلك فى أربعة مواضع .  
ويردُّ استخدام الفعل المضارع بمعنى الماضى للتأكيد وتقوية المعنى وإفادة الاستمرار .  
يقول :-  
فَوَيْلٌ لِّهَذَا الدَّهْرِ ، مَاذَا أَرَادَهُ .....  
عَلَى عَفْةٍ قَدْ يَعْلَمُ اللَّهُ أَنَّهَا .....  
إِلَيْنَا ، وَقَدْ كُنَّا كِرَامَ الْمَحَاصِلِ ؟ .....  
مُبْرَأَةً مِنْ كُلِّ غِيٍّ وَبَاطِلٍ (٣٥) .....  
أى : « قد علم الله ..... » .  
واستخدام المضارع - هنا - أفاد التوكيد والاستمرار ، فالله قد ( علم ) - فى الماضى - بهذا  
الأمر ، ومازال يعلم به .

## ١٣ - الإخبار عن المستقبل بالماضى :

ويأتى فى موضع واحد هو :-  
قَبَائِلُ أَفْتَتُّهَا الْخُرُوبُ ، وَلَمْ تَكُنْ .....  
لِتَفْنِى كِرَامُ النَّاسِ مَبَالِمُ تُقَاتِلِ .....  
قَضَتْ بَسْفَهُمْ نَفْسِى عِزَاءً ، وَأَضْحَبَتْ .....  
عَشْرَتَيْنِ ، وَأَنْقَادَ لِلدَّلِ كَاهِلِى (٣٦) .....  
أى : ستفنى نفسى بعد رحيلهم بسبب العزاء ، فالفعل قضت بمعنى ستقضى . فإحلال الفعل  
الماضى - هنا - محل فعل المستقبل يدل على تحقق وقوعه ( ٣٧ ) .



## النتائج

نستطيع أن نجمل النتائج العامة للالتفات فيما يلي :-

- ١- أن الالتفات عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب يفيد المبالغة في الوصف .
- ٢- أن الالتفات عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب يأتي في الغزل لإظهار مدى حسن الحبيبة وجمالها ، أو حين يتحدث عن أمر سيء فيكره أن ينسب هذا الأمر إليها ، أو للمبالغة في وصف الهوى .
- أما ذات الالتفات في الهجاء فيجىء للتحقير من شأن المهجو والتقليل من مكانته ، أو حين يأنف الشاعر أن يلتفت إلى من يهجو .
- وأما الالتفات عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب في المدح فيكون بغرض الإخبار بصفات المدوح وخلالله ، أما في الدعاء فيكون استخدام ضمير المخاطب أليق وأبلغ .
- ٣- الالتفات عن الغيبة إلى التكلم يجىء في الفخر لإصاق كل الصفات الحميدة بالتكلم ( أو بقومه ) ، ويأتى في الغزل للتصريح بالهوى بعد كتمانها ، أى بعد الحديث عن الحب بضمير الغائب لا يجد الشاعر مفرا من أن يبوح بما قلبه ، فيصرح بهواه .
- ٤- الالتفات عن الغيبة إلى الخطاب يأتي في الهجاء للسخرية من المهجو ومواجهته واستنكار أفعاله والدعاء عليه ، وفي المدح لتهنئة المدوح وإظهار الرغبة في النظر إليه . ويكون هذا الالتفات في الرثاء لاستحضار المراثى وبيان أنه لم يمت ، أما في الغزل فغرضه طلب الحنان والرحمة من المحبوبة والرفق بحال الحبيب .
- ٥- أن ظاهرة الإخبار عن المؤنث باستخدام ضمير المذكر لم ترد إلا في الغزل .
- ٦- أن التحول عن جمع الذكور إلى جمع الأنثى ثم العودة مرة ثانية إلى الضمير الأول يأتي للشمول واستغراق الجنسين في الحكم ، أما الإخبار عن جمع الذكور بالمؤنث فيكون بهدف التقليل من شأن من يتكلم عنهم ، والنيل من رجولتهم وتحقيرهم .
- ٧- أن التحول عن المفرد المؤنث إلى ضمير الغائب يأتي حين تكون ثمة شكوى من الشاعر أو فعل يرى أنه ينال من رجولته - كالبكاء مثلا - فيتحول الشاعر عن مخاطبه المؤنث إلى خطاب المذكر . أما الانصراف عن خطاب جماعة الإناث إلى خطاب جماعة الذكور فيعنى عدم تخصيص النساء بشيء ما أو بأمر معين دون الرجال ، أى أنه يريد أن يشمل الجنسين بالحكم .

- ٨- أن التحول عن خطاب المفرد إلى خطاب المثنى يجيء جريا على عادة العرب في مخاطبة رفيقين عند الرحيل أو عند البكاء على بقايا الديار، بينما يكون الانصراف عن خطاب المفرد إلى خطاب الجمع لعدم التخصيص أى للشمول والاستغراق .
- ٩- أن التعبير عن المثنى بالمفرد عُرف لغوى قديم .
- ١٠- أن مخاطبة اسم الجمع مخاطبة المثنى تأتي على سنة العرب في مخاطبة رفيقين عند السفر .
- ١١- أن المضارع قد يستخدم بمعنى الماضي لتأكيد المعنى وتقويته ، وأن الماضي قد يعبر عن المستقبل للدلالة على تحقق وقوعه ونفاذه .



- (١) د. شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ . دار المعارف ، ط ٢ ، (١٩٦٥) ص ٣٠ .
- (٢) ابن المعتز : البديع . تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي ، مطبعة الحلبي ، (١٩٤٥) ، ص ٥٧ .
- (٣) ابن رشيق : العمدة ، ص ٢٧٥ .
- (٤) انظر : نوال محمد كامل بدوي : مكانة الالتفات وبلاغته على ضوء أساليب القرآن الكريم والشعر العربي . رسالة ماجستير ، معهد الدراسات الإسلامية ، (١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م) ص ١٣ .
- (٥) الديوان ج ٣ ص ١٤٦ ، ١٤٧ .
- (٦) الديوان ج ٢ ص ٢٠٨ .
- (٧) الديوان ج ٣ ص ٣٥٤ ، ٣٥٥ .
- (٨) الديوان ج ٣ ص ٤٤٣ .
- (٩) الديوان ج ٣ ص ٥٦٦ ، ٥٦٧ .
- (١٠) الديوان ج ٤ ص ٩٠ ، ٩١ .
- (١١) الديوان ج ٣ ص ٢٤٤ ، ٢٤٥ .
- (١٢) الديوان ج ٣ ص ٤٧٥ .
- (١٣) الديوان ج ٣ ص ٥٥٦ .
- (١٤) الديوان ج ٢ ص ٣٢٨ .
- (١٥) الديوان ج ٣ ص ٥٨ ، ٥٩ .
- (١٦) الديوان ج ٣ ص ٤٣٦ .
- (١٧) الديوان ج ٣ ص ٢٣٨ .
- (١٨) الديوان ج ٣ ص ٤٧٩ ، ٤٨٠ .

- ( ١٩ ) الديوان ج ٣ ص ٣٠٤ ، ٣٠٥ .
- ( ٢٠ ) الديوان ج ٤ ص ١٠٤ ، ١٠٥ .
- ( ٢١ ) الديوان ج ١ ص ٢٥٦ ، ٢٥٧ .
- ( ٢٢ ) الديوان ج ١ ص ٧٩ .
- ( ٢٣ ) الديوان ج ٤ ص ١٢٦ .
- ( ٢٤ ) الديوان ج ٣ ص ٢٤٩ ، ٢٥٠ .
- ( ٢٥ ) الديوان ج ٤ ص ٢١٤ .
- ( ٢٦ ) الديوان ج ٤ ص ٢١٤ .
- ( ٢٧ ) الديوان ج ٣ ص ٥١٤ ، ٥١٥ .
- ( ٢٨ ) الديوان ج ٢ ص ٣١٦ ، ٣١٨ ، ٣١٩ .
- ( ٢٩ ) الديوان ج ٤ ص ٣٠ ، ٣١ .
- ( ٣٠ ) الديوان ج ٤ ص ١٣٧ ، ١٣٨ .
- ( ٣١ ) الديوان ج ٢ ص ١٥٧ ، ١٥٨ .
- ( ٣٢ ) الديوان ج ٣ ص ٣٥٦ ، ٣٥٧ .
- ( ٣٣ ) الديوان ج ٣ ص ٢٧٩ .
- وفي القرآن الكريم « ذَلِكَ بِمَا قَدَّمْتَ يَدَاكَ وَأَنَّ اللَّهَ لَيْسَ بِظَلَّامٍ لِلْعَبِيدِ » .
- سورة الحج الآية ١٠ .
- و « وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ ذُكِّرَ بِآيَاتِ رَبِّهِ فَأَعْرَضَ عَنْهَا وَنَسِيَ مَا قَدَّمَتْ يَدَاؤُهُ » .
- سورة الكهف الآية ٥٧ .
- ( ٣٤ ) الديوان ج ٣ ص ٢٩١ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ .
- ( ٣٥ ) الديوان ج ٣ ص ١٤٣ ، ١٤٤ .
- ( ٣٦ ) الديوان ج ٣ ص ١٤٥ .
- ( ٣٧ ) انظر شرح البيت بالديوان ج ٣ ص ١٤٥ .

## المصادر والمراجع

### أولا : المصادر:

- ديوان البارودي، أربعة أجزاء، دار المعارف .  
— حقق الجزأين الأول والثاني على الجارم ومحمد شفيق معروف ( ١٣٩١ هـ —  
١٩٧١ م )، وحقق محمد شفيق معروف الجزأين الثالث ( ١٣٩٢ هـ — ١٩٧٢ م )،  
والرابع ( ١٣٩٤ هـ — ١٩٧٤ م ) .

### ثانيا : المراجع :

#### أ — مراجع قديمة في التراث العربي :

- ١ — التنوخي : ( القاضي محمد بن محمد بن عمرو )  
— الأقصى القريب في علم البيان .  
— مطبعة السعادة ، ط ١ ، ١٣٢٧ هـ .  
٢ — الجاحظ : ( أبو عثمان عمرو بن بحر )  
— الحيوان .  
— تحقيق وشرح : عبد السلام هارون ، مطبعة الحلبي ، ط ١ ، ١٣٥٧ هـ .  
٣ — حازم القرطاجني : ( أبو الحسن )  
— منهاج البلغاء وسراج الأدباء .  
تحقيق : د. محمد الحبيب بن خوجة ، تونس ١٩٦٦ م .



- ٤ — الخطيب القزويني : ( جلال الدين أبي عبد الله محمد بن سعد الدين )  
— الإيضاح في علوم البلاغة .  
مطبعة صبيح ، ١٩٧١ م .
- ٥ — ابن رشيق : ( أبو الحسن بن رشيق القيرواني )  
— العمدة في صناعة الشعر ونقده .  
تحقيق : د . مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت — لبنان ، ط ١ ( ١٤٠٣ هـ —  
١٩٨٣ م ) .
- ٦ — الرمانى : ( أبو الحسن علي بن عيسى )  
— معاني الحروف .  
تحقيق : د . عبد الفتاح إسماعيل شلبي ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ١٩٧٣ م .
- ٧ — الزوزنى : ( أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزنى )  
— شرح المعلقات السبع .  
مطبعة صبيح بالأزهر ، ( ١٣٨٨ هـ — ١٩٦٨ م ) .
- ٨ — ابن سنان الخفاجي : ( أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي  
الحلبى )  
— شرح وتصحيح : عبد المتعال الصعیدی ، مطبعة صبيح بالأزهر ، ( ١٣٨٩ هـ —  
١٩٦٩ م ) .
- ٩ — سيبويه : ( أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ) .  
— الكتاب .  
خمس أجزاء في خمسة مجلدات .  
تحقيق وشرح : عبد السلام هارون ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ١٠ — السيوطي : ( جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر )  
— الإتيان في علوم القرآن .  
جزءان ، مطبعة الحلبي ، ١٩٥١ م .

- مع الهوامع شرح جمع الجوامع .  
جزءان ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت — لبنان ، بدون تاريخ .
- ١١ — الصبان : ( محمد بن علي )  
— حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك  
أربعة أجزاء في أربعة مجلدات .  
مطبعة الحلبي ، بدون تاريخ .
- ١٢ — عبد القاهر الجرجاني : ( أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن )  
— دلائل الإعجاز .  
تصحيح وتعليق : السيد محمد رشيد ، مطبعة صبيح ، ط ٦ ( ١٣٨٠ هـ — ١٩٦٠ م ) .
- ١٣ — العسكري : ( أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري )  
— كتاب الصناعتين .  
تحقيق : د . مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت — لبنان ط ١ ( ١٤٠١ هـ — ١٩٨١ م ) .
- ١٤ — ابن عصفور : ( علي بن مؤمن بن محمد بن علي )  
— المقرب .  
جزءان ، تحقيق : أحمد عبد الستار الجوارى ، وعبد الله الجبوري ، مطبعة العاني ، بغداد ١٩٧١ م .
- ١٥ — ابن مالك : ( أبو عبد الله جمال الدين محمد بن مالك )  
— تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد .  
تحقيق : محمد كامل بركات ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٨ م .
- ١٦ — المبرد : ( أبو العباس محمد بن يزيد )  
— المقتضب .  
أربعة أجزاء في أربعة مجلدات .  
تحقيق : محمد عبد الخالق غضيمة ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٣٨٦ هـ .

١٧ — ابن المعتز: (عبد الله بن المعتز)

— البديع .

تحقيق : د. محمد عبد المنعم خفاجي ، مطبعة الحلبي ، ١٩٤٥ م .

١٨ — ابن منظور: (جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم) .

— لسان العرب .

تحقيق : عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله ، وهاشم محمد الشاذلي ، دار المعارف ، ١٩٧٩ م .

١٩ — ابن هشام: (أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف)

— مغني اللبيب وبهامشه حاشية الشيخ محمد الأمير .

جزءان ، مطبعة الحلبي ، بدون تاريخ .

## ب — مراجع حديثة بالعربية في الأسلوبية وعلم اللغة والنقد والبلاغة والأدب :

١ — أنيس : (د. إبراهيم أنيس)

— دلالة الألفاظ .

الأنجلو المصرية ، ط ٤ ، ١٩٨٠ .

٢ — أولمان : (ستيفن أولمان Stephen Ullman)

— دور الكلمة في اللغة .

ترجمة د. كمال بشر، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٥ م .

٣ — تودوروف : (تزفان تودوروف Tzvetan Todorov)

— إراث المنهجى للشكلانية .

ترجمة وتقديم : أحمد المديني .

مجلة الثقافة الأجنبية العدد الأول ، السنة الثانية ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، ربيع ١٩٨٢ الصفحات من ٥٨ — ٦٦ .

- ٤ — حجازى : ( د. محمود فهمى حجازى )  
— مدخل إلى علم اللغة .  
دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧٨ م .
- ٥ — درويش : ( د. محمد طاهر درويش )  
— فى النقد الأدبى عند العرب .  
مكتبة الشباب ، ١٩٧٧ م .
- ٦ — راضى : ( د. عبد الحكيم راضى )  
— نظرية اللغة فى النقد العربى .  
مكتبة الخانجى ، ١٩٨٠ م .
- ٧ — زكريا : ( د. ميشيل زكريا )  
— الألسنة ( علم اللغة الحديث ) المبادئ والأعلام .  
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت — لبنان ، ط ٢ ، ١٩٨٣ م .
- ٨ — زهران : ( د. البدر اوى زهران )  
— أسلوب حسين فى ضوء الدرس اللغوى الحديث .  
دار المعارف ١٩٧٧ م .
- ٩ — الشايب : ( أحمد الشايب )  
— الأسلوب . دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية .  
مكتبة النهضة المصرية ط ٧ ( ١٣٩٦ هـ — ١٩٧٦ م ) .
- ١٠ — ضيف : ( د. شوقى ضيف )  
— البلاغة تطورت وتاريخ .  
دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٦٥ م .  
— فى النقد الأدبى .  
دار المعارف ، ط ٦ ، ١٩٨١ م .

- ١١ - طحان : (رمون طحان)  
— الألسنية العربية  
دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٢ م.
- ١٢ - الطرابلسي : (محمد الهادي الطرابلسي)  
— خصائص الأسلوب في الشوقيات .  
منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١ م.  
— شعر على شعر . معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة .  
مجلة فصول ، العدد الأول ، المجلد الثالث ، ١٩٨٢ م الصفحات من ٨٥ — ٩٦ .
- ١٣ - عبد البديع : (د. لطفى عبد البديع)  
— التركيب اللغوي للأدب .  
النهضة المصرية ، ط ١ ، ١٩٧٠ م.
- ١٤ - عبد المطلب : (د. محمد عبد المطلب)  
— البلاغة والأسلوبية .  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ م.
- ١٥ - عوض : (د. يوسف نور عوض)  
— الطيب صالح في منظور النقد البنيوي .  
مكتبة العلم ، جدة ، ١٩٨٣ م.
- ١٦ - عياد : (د. شكرى عياد)  
— مدخل إلى علم الأسلوب .  
دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ط ١ ، (١٤٠٢ هـ — ١٩٨٢) .
- ١٧ - المجمع : (مجمع اللغة العربية) .  
— كتاب الألفاظ والأساليب .  
القاهرة ، ١٩٧٧ م.
- ١٨ - المسدي : (عبد السلام المسدي) .



- الأسلوبية والأسلوب . نحو بدليل ألسنى في نقد الأدب .  
دار العربية للكتاب ، تونس ١٩٧٧ م :
- التضافر الأسلوبى وإبداعية الشعر . نموذج « ولد الهدى » .  
مجلة فصول ، العدد الأول ، المجلد الثالث ، ١٩٨٢ م الصفحات من ١٠٧ — ١١٩ .
- ١٩ — مصلوح : ( د . سعد مصلوح )  
— الأسلوب — دراسة لغوية إحصائية .  
دار البحوث العلمية ، الكويت ، ط ١ ، ( ١٤٠٠ هـ — ١٩٨٠ م ) .
- ٢٠ — فاو لير : ( روجر فاو لير Roger Fowler )  
— نظرية اللسانيات ودراسة الأدب .  
ترجمة : د . سلمان الواسطى .  
مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الأول ، السنة الثانية ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، ربيع  
١٩٨٢ م .  
الصفحات من ٨٣ — ٩٤ .
- ٢١ — فضل : ( د . صلاح فضل )  
— علم الأسلوب . مبادئه وإجراءاته .  
دار الآفاق الجديدة ، بيروت — لبنان ، ( ١٤٠٥ هـ — ١٩٨٥ م ) .
- ٢٢ — وادى : ( د . طه وادى )  
— جماليات القصيدة المعاصرة :  
دار المعارف ، ١٩٨٢ م .
- ٢٣ — وارين : ( أوستن وارين ورينية ويليك )  
— نظرية الأدب .  
ترجمة محيى الدين صبحى ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ،  
( ١٣٩٢ هـ — ١٩٧٢ م )

## جـ- رسائل جامعية :

- ١- بدوى : ( نوال محمد كامل بدوى )  
— مكانة الالتفات و بلاغته على ضوء أساليب القرآن الكريم والشعر العربى .  
رسالة ماجستير مخطوطة بمعهد الدراسات الإسلامية ، ( ١٤٠٤ هـ — ١٩٨٤ م ) .
- ٢- سليمان : ( .فتح الله أحمد سليمان )  
— الجملة الشرطية فى شعر البارودى .  
رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب — جامعة القاهرة ، ١٩٨٢ م .
- ٣- الشمسان : ( أبو أوس إبراهيم الشمسان )  
— الجملة الشرطية عند النحاة العرب . مطابع الدجوى ، عابدين ، ط ١ ( ١٤٠١ هـ — ١٩٨١ م ) .



## REFERENCES

-----

1. Breadsley, Monore C.,:  
«Style and Good style» in contemporary Essays on style,  
Rhetoric, Linguistics and Criticism, edited by: Glen A.  
Love and Michael Payne. U.S.A., 1969 p. 3-15.
2. Cluysenaar, Anne.,  
«Aspects of Literary stylistics, A Discussion of Dominant  
structures in Verse and prose», New York, 1976.
3. Doherty, Paul, C  
«Stylistics-A Bibliographical Survey » in «Literary style: A  
Symposium,» edited by: Seymour Chatman, Oxford  
University Press, London and New York, 1977.
4. Enkvist, Nils Erik, John Spencer and Michael Gregory.,  
«Linguistics and Style», Oxford University Press, 1978.
5. Epstein, E.L.,  
« Language and Style », Methuen & Co. Ltd., 1978.
6. Guiraud, Pierre.,  
«Immanence and Transitivity of Stylistic Criteria», in  
«Literary Style : A Symposium», edited by : Seymour  
Chatman.
7. Kalpan, Robert B.,  
«Annual Review of Applied Linguistics», Newbury House  
Publishers, Inc., U.S.A 1983.
8. Lado, Robert.,  
«Language testing, the Construction and use of foreign  
Language Tests», Longmans, London, 1961.

9. Milic, Louis, T.,  
A- «Rhetorical choice and Stylistic Option: The conscious and Unconscious Poles », in *Literary Style: A Symposium*,. edited by: Seymour Chatman.  
B- «Theories of Styles and their Implications for the Teaching of Composition», in «*Contemporary Essays on Style*», edited by: Glen A. Love and Michael Payne.
10. Osgood, Charles E.  
«Some Effects of Motivation on Style of Encoding», in «*Style in Language*», edited by Thomas A. Sebeok, U.S.A., 1964.
11. Saporta, Sol.,  
«The Application of Linguistics to the Study of poetic Language», in «*Style in Language*», edited by Thomas A. Sebeok.
12. Sayce, R.A.,  
«*Style in French prose, A Method of Analysis*», Oxford University Press, 1958.
13. Spitzer, Léo.,  
«*Linguistics and Literary History, Essays in Stylistics*» New York, 1962.
14. Stankiewicz, Edward.,  
«Linguistics and The Study of Poetic Language», in «*Style in Language*» edited by Thomas A. Sebeok.
15. Thorne, J.P.,  
«Generative Grammar and Stylistic Analysis», in «*New Horizons in Linguistics*», edited by John Lyons, Penguin Book, 1972.
16. Todorov, Tzvetan.,  
«The Place of Style in The Structure of the Text», in «*Literary Style : A Symposium*,» edited by Seymour Chatman.

17. Turner, G. W., :  
«Stylistics», A pelican Books London, 1973.
18. Ullmann, Stephen.,  
«Stylistics and Semantics», in «Literary Style : A  
Symposium», edited by Seymour Chatman.
19. Wellek, René :  
«Stylistics, Poetics and Criticism», in «Literary Style : A  
Symposium», edited by Seymour Chatman.
20. Widdowson, H.G.,  
«Stylistics and the Teaching of Literature», Longman  
Group Limited, London, 1979.







## المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٩
الفصل الأول: الأسلوب والأسلوبية	١٣ — ٥٠
أولا : مفهوم الأسلوب	١٣
١ — الأسلوب من زاوية المنشئ	١٣
٢ — الأسلوب من زاوية النص	١٦
٣ — الأسلوب من زاوية المتلقى	٢١
ثانيا : أصول الأسلوبية في التراث	٢٢
١ — المنظور النحوي	٢٣
٢ — المنظور البلاغي	٢٥
٣ — الأسلوبية في إطار البلاغة	٢٧
٤ — الأسلوبية في إطار النقد الأدبي	٣٠
ثالثا : الأسلوبية في إطار الدراسات اللغوية والنقدية المعاصرة	٣٣
١ — مفهوم الأسلوبية	٣٣
٢ — اتجاهات الأسلوبية	٣٤
٣ — مجالات الأسلوبية	٣٥
٤ — وظيفة الأسلوبية	٣٦
٥ — مدخل الدراسة الأسلوبية	٣٧
٦ — موقع الأسلوبية	٤٠

## الفصل الثاني : التحليل الأسلوبى ٥١ — ٨٨

- ١ — أهمية التحليل الأسلوبى ..... ٥١
- ٢ — كيفية التحليل الأسلوبى ..... ٥٢
- ٣ — محاذير التحليل الأسلوبى ..... ٥٣
- ٤ — عرض لبعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة ..... ٥٤
- أ — الجهود العربية فى مجال التحليل الأسلوبى ..... ٥٥
- ..... ٥٥ خصائص الأسلوب فى الشوقيات
- ..... ٦٩ الأسلوب دراسة لغوية وأحصائية
- ب — الجهود الأوروبية فى مجال التحليل الأسلوبى : ..... ٧٣
- ..... ٧٤ النموذج الأول
- ..... ٧٨ النموذج الثانى

## الفصل الثالث : التناوب ٨٩ — ١٣٨

- أولا : ..... ٩٠ التناوب بين الأفعال
- ثانيا : ..... ١٠٦ التناوب بين الأسماء
- ثالثا : ..... ١١١ التناوب بين المصادر
- أ — مجيء المصدر نائبا عن مصدر الفعل المذكور ..... ١١١
- ب — مجيء المصدر نائبا عن المحال ..... ١١٣
- ج — مجيء المصدر نائبا عن الصفة ..... ١١٣
- رابعا : ..... ١١٤ التناوب بين الحروف
- أولا : ..... ١١٤ الحروف أحادية البناء
- ..... ١١٤ ١ — الباء
- ..... ١١٦ ٢ — القاء
- ..... ١١٩ ٣ — ما
- ..... ١٢٠ ٤ — عن
- ..... ١٢٠ ٥ — من
- ..... ١٢١ ٦ — فى
- ..... ١٢٣ ٧ — لم
- ..... ١٢٣ ٨ — استعمال «يا» لنداء القريب

ثالثا : الحروف ثلاثية البناء ..... ١٢٤

١- إلى ..... ١٢٤

٢- أما ..... ١٢٤

٣- على ..... ١٢٥

النتائج : ..... ١٢٦

#### الفصل الرابع : الحذف ..... ١٣٩ - ٧٢

أولا : حذف المسند إليه في الجملة الاسمية ..... ١٤١

الصورة الأولى: حذف المسند إليه في صدور الأبيات ..... ١٤٢

الصورة الثانية: حذف المسند إليه في أعجاز الأبيات ..... ١٤٨

الصورة الثالثة: حذف المسند إليه في صدر البيت وعجزه ..... ١٤٩

ثانيا : حذف المسند والمسند إليه في الجملة الفعلية ..... ١٤٩

الصورة الأولى: ..... ١٤٩

حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء عنهما بالمفعول المطلق ..... ١٤٩

الصورة الثانية: ..... ١٤٩

حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول به ..... ١٥٠

الصورة الثالثة: ..... ١٥٠

حذف المسند والمسند إليه لوجود قرينة على حذفها ..... ١٥١

الصورة الرابعة: ..... ١٥١

حذف المسند والمسند إليه في التراكيب الشائعة ..... ١٥١

ثالثا : الحذف في الحروف ..... ١٥٢

١- حذف همزة الاستفهام ..... ١٥٢

٢- حذف « لا » النافية ..... ١٥٣

٣- حذف « هَلْ » بعد « أَمْ » التي للإضراب ..... ١٥٥

٤- حذف حرف النداء ..... ١٥٥

رابعا : الحذف في التركيب الشرطي ..... ١٥٨

١- حذف أداة الشرط وفعله ..... ١٥٩

٢- حذف جواب الشرط ..... ١٦٠

خامسا:	حذف الفضلات أو «المكملات»	١٦٠
١—	حذف المفعول به	١٦٠
٢—	حذف النعت	١٦٢
٣—	حذف المنعوت وإبقاء النعت	١٦٢
٤—	حذف المستغاث به	١٦٢
٥—	حذف المستغاث لأجله	١٦٢
٦—	حذف المعطوف عليه	١٦٣
النتائج:		١٦٤

٢٠٥ — ١٧٣	الفصل الخامس : الاعتراض
أولا:	الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية
١٧٤	الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية
ثانيا:	بركنها «المبتدأ والخبر»
١٧٩	الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية المنسوخة
ثالثا:	بأن أو إحدى أخواتها
١٨٦	الاعتراض بين النعت والمنعوت
١٩٤	الاعتراض في الجملة الشرطية
١٩٧	النتائج:
١٩٩	

٢٢٨ — ٢٠٥	الفصل السادس : التقديم والتأخير
أولا:	السمات العامة المتعلقة بالتقديم والتأخير
٢٠٦	١— تقديم المفعول به
٢٠٦	٢— تقديم الحال
٢٠٨	٣— تقديم المفعول لأجله على الفاعل
٢٠٨	٤— تقديم المفعول به والمفعول لأجله على الفاعل
٢٠٩	٥— تقديم المفعول به والتمييز على الفاعل
٢١٠	٦— تقديم المفعول به والجار والمجرور
٢١٠	٧— تقديم المفعول به والحال والجار والمجرور
٢١١	٨— تقديم المفعول به والظرف والمضاف إليه على الفاعل
٢١١	٩— تقديم الظرف والمضاف إليه وجملة الشرط
٢١٢	



- ١٠ — تقديم الجار والمجرور وجملة الشرط ..... ٢١٢  
 ١١ — تقديم الظرف والمضاف إليه على الفاعل ..... ٢١٢  
 ١٢ — تقديم الظرف والحال والجار والمجرور على الفاعل ..... ٢١٣  
 ١٣ — تقديم الجار والمجرور ..... ٢١٣  
 ١٤ — تقديم الجار والمجرور والمفعول به ..... ٢١٤  
 ١٥ — تقديم الجار والمجرور والمفعول لأجله على الفاعل ..... ٢١٦  
 ١٦ — تقديم الجار والمجرور في الجملة المبنية للمجهول ..... ٢١٦

- ثانياً : السمات الخاصة المتعلقة بالتقديم والتأخير ..... ٢١٦  
 ١ — تأخير الفاعل ووقوعه مقطعا للبيت ..... ٢١٧  
 ٢ — تأخير الفاعل ووقوعه بين المفعول الأول والمفعول الثاني ..... ٢١٧  
 ٣ — تأخير المفعول به في الجملة الطلبية ووقوعه مقطعا للبيت ..... ٢١٧  
 ٤ — تأخير المفعول به على اسم الفاعل الذي يعمل عمل فعله ..... ٢١٨  
 ٥ — تأخير الجار والمجرور في أسلوب القصر ..... ٢١٨  
 ٦ — تقديم الخبر في الجملة الاسمية ..... ٢١٨  
 ٧ — تأخير الخبر والإتيان به بعد أربعة أبيات ..... ٢١٩  
 ٨ — تأخير مقول القول والإتيان به بعد خمسة أبيات ..... ٢١٩  
 ٩ — تقديم المتعلقات وتأخيرها مما يؤدي إلى ..... ٢٢٠  
 ١٠ — التقديم والتأخير في التعبير الجاهز ..... ٢٢٠

- ثالثاً : التقديم في التركيب الشرطي ..... ٢٢٠  
 النتائج : ..... ٢٢٣

### الفصل السابع : الالتفات ٢٢٩ — ٢٤٦

- ١ — الالتفات عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب ..... ٢٣٠  
 ٢ — الالتفات عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب ..... ٢٣٠  
 ٣ — الالتفات عن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم ..... ٢٣٤

٢٣٥	٤ - الالتفات عن ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب .....
٢٣٧	٥ - الإخبار عن المؤنث بالذكر .....
٢٣٨	٦ - التحول عن الذكر إلى المؤنث .....
٢٣٨	٧ - التحول عن المؤنث إلى الذكر .....
٢٤١	٨ - التحول عن خطاب المفرد إلى خطاب المثني .....
٢٤١	٩ - التحول عن خطاب المفرد إلى خطاب الجمع .....
٢٤١	١٠ - التعبير عن المثني بالمفرد .....
٢٤٢	١١ - مخاطبة اسم الجمع خطاب المثني .....
٢٤٢	١٢ - الإخبار عن الماضي بالمضارع .....
٢٤٢	١٣ - الإخبار عن المستقبل بالماضي .....
٢٤٣	النتائج :
٢٤٧	المصادر والمراجع .....
٢٥٩	الفهرس .....

١٩٩٠ / ٣١٦٤

طبع بالمطبعة الفنية ت : ٣٩١١٨٦٢





## هذا الكتاب

هذا الكتاب يحاول تحديد مفهوم الأسلوب من زواياه الثلاث : المخاطب والمخاطب والنحو ، ويدرس أصول الأسلوبية في التراث العربي ، وذلك بهدف الوقوف على مدى الوعي - قديما - بالأسلوبية ومفهومها ووظائفها ، سواء أكان ذلك من المنظور النحوي أم من المنظور البلاغي . يضاف إلى ذلك بيان علاقة الأسلوبية بكل من البلاغة والنقد الأدبي .

وفي هذا الكتاب عرض للتحليل الأسلوبي وكيفيته ومحاذايره ، وكذلك لبعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة في مجال التحليل الأسلوبي .

ويدرس هذا الكتاب أيضا القضايا التركيبية في أسلوب البارودي ( ١٨٣٩ - ١٩٠٤ ) من حيث الأنواع والخصائص والسمات ، محاولا وصف بنية العربية تطبيقا على إنتاجه الشعري ، مما يتيح لنا الوقوف على الثوابت والمتغيرات في هذه اللغة وعلى خصائصها المميزة .

وحسب هذا الكتاب أن يكون خطوة في ميدانه ، قد تضاف إلى ما سبقها وما سيلحقها من خطوات .

Bibliotheca Alexandrina



0339686